



UNIVERSITÉ DE FRIBOURG
UNIVERSITÄT FREIBURG



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

*DIPARTIMENTO DI
CULTURE E CIVILTÀ*

*SCUOLA DI DOTTORATO DI
SCIENZE UMANISTICHE*

*DOTTORATO DI RICERCA IN
STUDI FILOLOGICI, LETTERARI E LINGUISTICI*

XXIX CICLO

TITOLO DELLA TESI DI DOTTORATO

Metrica e sintassi nelle Rime di Bernardo Tasso

REALIZZATA IN COTUTELA CON L'UNIVERSITÀ DI FRIBURGO (CH)

Tesi di dottorato presentata congiuntamente anche presso la
Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg - Suisse

S.S.D. L-FIL-LET/12 LINGUISTICA ITALIANA

Coordinatori: Per l'Università di Verona

Prof.ssa Raffaella Bertazzoli

Per la Scuola dottorale in studi italiani (CUSO, Svizzera)

Prof. Simone Albonico (Direttore, Università di Losanna, CH)

Tutori: Per l'Università di Verona

Prof. Arnaldo Soldani

Per l'Università di Friburgo (CH)

Prof. Uberto Motta

Dottoranda: Dott.ssa Giovanna Zoccarato

Verona - 2018

Je déclare sur mon honneur que ma thèse est une oeuvre personnelle,
composée sans concours extérieur non autorisé, et qu'elle n'a pas été présentée
que devant l'Université de Fribourg (CH) et l'Université de Vérone (IT)

Giovanna Zoccarato

Giovanna Zoccarato

INDICE

INTRODUZIONE.....	7
I. IL VERSO.....	12
1. Criteri di scansione e qualche premessa di metodo.....	12
2. Gli endecasillabi ‘anomali’	22
3. Il profilo ritmico degli endecasillabi tassiani. Il quadro statistico	28
4. Gli schemi di 4 ^a 8 ^a 10 ^a (1 ^a 4 ^a 8 ^a 10 ^a / 2 ^a 4 ^a 8 ^a 10 ^a / 4 ^a 8 ^a 10 ^a).....	31
5. Gli schemi giambici (1 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a / 2 ^a 4 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a / 4 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a).....	41
6. Gli schemi a base anapestica (3 ^a 6 ^a 10 ^a / 3 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a / 1 ^a 3 ^a 6 ^a 10 ^a / 1 ^a 3 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a).....	56
7. Gli endecasillabi di 2 ^a 6 ^a 10 ^a e di 2 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a	64
8. Gli endecasillabi di 4 ^a 6 ^a 10 ^a	69
9. Gli endecasillabi dattilici (1 ^a 4 ^a 7 ^a 10 ^a / 2 ^a 4 ^a 7 ^a 10 ^a / 4 ^a 7 ^a 10 ^a)	75
10. Gli endecasillabi di 1 ^a 6 ^a 10 ^a e di 1 ^a 6 ^a 8 ^a 10 ^a	81
11. Gli endecasillabi di 4 ^a 10 ^a	83
12. Gli endecasillabi con accenti ribattuti in 6 ^a 7 ^a sede.....	84
13. Gli endecasillabi con accenti ribattuti in 1 ^a 2 ^a sede.....	105
14. Gli endecasillabi con accenti ribattuti in 2 ^a 3 ^a sede.....	106
15. Gli endecasillabi con accenti ribattuti in 3 ^a 4 ^a sede.....	107
16. Gli endecasillabi con accenti ribattuti in 4 ^a 5 ^a sede.....	108
17. Gli endecasillabi con accenti ribattuti in 5 ^a 6 ^a sede.....	108
18. Gli endecasillabi con accenti ribattuti in 7 ^a 8 ^a sede.....	109
19. Gli endecasillabi con accenti ribattuti in 9 ^a 10 ^a sede.....	110
20. Endecasillabi con più coppie di accenti contigui	111
21. Endecasillabi con tre accenti contigui	113
22. L’endecasillabo nelle ottave	114
23. Qualche considerazione sulla versificazione tassiana	119
24. Tabella [1]. Tipologie ritmiche dell’endecasillabo di Bernardo Tasso	123
25. Tabella [2]. Tipologie ritmiche dell’endecasillabo. Qualche confronto	124
II. I PROCEDIMENTI INARCANTI NEI SONETTI.....	125
a. Inarcature lineari, ovvero senza perturbazione dell’ <i>ordo verborum</i> ...	128
b. Inarcature in anastrofe	168

c. Inarcature in iperbato	190
d. Qualche considerazione sulle inarcature tassiane	206
e. Tabella [1]. Variazione diacronica di alcune categorie di inarcatura ..	213
III. LA SINTASSI DELLE FORME METRICHE	214
1. I criteri di schedatura	214
2. Il periodo.....	215
3. La coordinazione.....	216
4. La subordinazione.....	217
5. L'inarcatura.....	236
6. La sintassi entro le partizioni metriche	236
7. Il <i>corpus</i> di analisi.....	237
III.1 IL SONETTO.....	239
1. Le tipologie sintattiche dei sonetti tassiani	240
2. Il trattamento sintattico delle parti metriche legate	244
2.1. I sonetti che iniziano con <i>Sn + Rel</i>	256
3. Il trattamento sintattico delle parti metriche indipendenti	265
4. I procedimenti anaforici.....	271
5. Il sonetto monoperiodale	277
5.1 Il sonetto monoperiodale nei tre libri degli <i>Amori</i>	277
5.2. Il sonetto monoperiodale nel quarto e nel quinto libro delle <i>Rime</i>	291
6. Tabella [1]. Tipologia degli schemi sintattici. Le <i>Rime</i> di Bernardo Tasso	302
7. Tabella [2]. Tipologia degli schemi sintattici. Qualche confronto	302
8. Tabella [3]. Tipologia e distribuzione dei legami periodici tra le parti del sonetto. Le <i>Rime</i> di Bernardo Tasso	303
9. Tabella [4]. Tipologia e distribuzione dei legami periodici tra le parti del sonetto. Qualche confronto	304
10. Tabella [5]. Tipologia complessiva dei legami periodici e incidenza sul totale dei nessi.....	304
11. Tabella [6]. Scansione sintattica interna alle quartine autonome	305
12. Tabella [7]. Scansione sintattica interna alle terzine autonome.....	305
13. Tabella [8]. Tagli sintattici interni alle parti metriche legate nei sonetti tassiani di tipo 2, 3, 4 e 6	306
14. Tabella [9]. I sonetti monoperiodali. Qualche confronto negli anni Trenta.....	307
III.2 LA CANZONE.....	308

1. Le canzoni tassiane.....	308
2. Il profilo sintattico delle stanze	312
2.1 Il tipo P+P.....	312
2.2 Il tipo P+P+S	320
2.3 Il tipo P+S.....	328
2.4 Il tipo P/P/S.....	338
3. Connessioni interstrofiche.....	347
4. Qualche considerazione sulla canzone tassiana	352
5. Tabella [1]. Le canzoni di Bernardo Tasso	358
6. Tabella [2]. Tipologia degli schemi sintattici nelle stanze di canzone	359
7. Tabella [3]. Tipologia dei legami sintattici nella fronte delle strofe P+P	359
III.3 LA SESTINA	360
1. «Invarianti e legge di variazione»	362
2. La sintassi delle stanze	371
III.4 L'OTTAVA.....	376
1. Le ottave liriche tassiane	376
2. L'organizzazione sintattica delle <i>Stanze per Giulia Gonzaga</i>	380
2.1 Le ottave con schema 4+4	383
2.2 Le ottave di tipo 6+2.....	391
2.3 Le ottave con schema 4+2+2 e 2+2+4.....	395
2.4 Le ottave di tipo 2+2+2+2	398
2.5 Le ottave con altri schemi sintattici.....	400
3. Le realizzazioni con inarcatura tra i distici	402
4. Gli altri componimenti in ottave	406
5. Gli schemi n+2	411
6. Connessioni interstrofiche.....	416
7. Tabella [1]. Schemi sintattici delle ottave tassiane	438
8. Tabella [2]. Tipologia dei legami interstrofici	438
9. Tabella [3]. Scansione sintattica interna delle ottave monoperiodali..	439
10. Tabella [4]. Inarcature tra i distici	439
III.5 IL CAPITOLO TERNARIO	440
1. Il genere dell'elegia	441
2. I capitoli ternari tassiani	446
3. La sintassi delle terzine	451

4. Meccanismi anaforici nei capitoli ternari	460
5. Qualche confronto con le fonti latine	469
6. Tabella [1]. Incidenza delle terzine indipendenti e delle terzine con connessione.....	472
7. Tabella [2]. Tipologia dei legami sintattici tra le terzine.....	472
8. Tabella [3]. Scansione sintattica interna delle terzine indipendenti tassiane	473
9. Tabella [4]. Scansione sintattica interna delle terzine indipendenti. Qualche confronto.....	473
III.6 I METRI SPERIMENTALI.....	474
1. I componenti tassiani in metro sperimentale	474
2. Appunti per un'analisi sintattica	489
3. Qualche considerazione sul metro sperimentale tassiano.....	504
CONCLUSIONI	506
INDICI E TAVOLE.....	513
1. Tavola degli incipit	513
2. Tavola metrica	529
BIBLIOGRAFIA	532
CURRICULUM VITAE	550

INTRODUZIONE

Nel panorama letterario cinquecentesco, l'esperienza poetica di Bernardo Tasso risulta interessante per più di un aspetto. Innanzitutto perché la sua produzione si colloca al cuore del XVI secolo, estendendosi dagli anni Trenta agli anni Sessanta: la tradizione manoscritta attesta un periodo di apprendistato poetico già negli anni venti del Cinquecento, ma l'esordio coincide per Tasso con la pubblicazione a Venezia del *Libro primo degli Amori*, che esce a stampa nel 1531. La prima raccolta tassiana vede la luce in un periodo noto per essere, almeno in Italia, particolarmente fiorente dal punto di vista editoriale: ad essa, infatti, «spetta precisamente il quarto posto, secondo l'ordine cronologico, della serie che registra, nello spazio di un solo triennio, la pubblicazione nel 1529 delle *Rime* del Trissino, nel 1530 dei *Sonetti e Canzone* del Sannazaro e delle *Rime* del Bembo (con le quali accade talora di trovare rilegati insieme gli esemplari superstiti dell'opera prima tassiana [...]). Segue di misura, nel 1532, il primo libro delle *Opere toscane* di Luigi Alamanni»,¹ cui fa seguito il secondo nel 1533.

Con il *Libro primo* Tasso inaugura un progetto editoriale più ampio, che prevede l'uscita, nel giro di qualche anno, anche del *Libro secondo* e del *Libro terzo*, stampati sempre a Venezia rispettivamente nel 1534 e nel 1537. A questi primi tre volumi di *Amori* fanno seguito altre due raccolte più tarde, edite con il mutato titolo di *Rime*, ovvero il *Libro quarto* del 1555, che ha una gestazione editoriale complessa,² e la quinta e ultima raccolta del 1560. Entrambi questi lavori

¹ Cremante 1996, p. 401.

² Tasso affidò la curatela del quarto volume a Ludovico Dolce (cfr. lettere di Tasso a Ruscelli del 6 aprile 1554 in Campori 1869, p. 96 e del 20 ottobre 1554 in Chemello 2002, p. 140), che però diede alle stampe una prima versione molto errata (a partire dal titolo, che rimase *Amori* nonostante le indicazioni di Tasso di mutarlo in *Rime*: cfr. lettera di Tasso a Ruscelli del 4 marzo 1557 in Campori 1869, p. 145). Tasso intervenne prontamente a stampa avviata, curando personalmente una seconda tiratura del volume, che poi effettivamente circolò. L'autore pregò poi Iacopo Giglio (cfr. lettera di Tasso a Giglio del 5 marzo 1556 in Campori 1869, p. 113) di curare una nuova edizione del quarto libro, aggiungendovi anche il quinto volume (secondo il poeta occorreva infatti che fossero ristampati almeno gli ultimi due, «essendo i tre primi stati visti dal mondo assai ben corretti», Campori 1986, p. 153).

si affacciano su un orizzonte poetico caratterizzato da una temperie lirica mutata rispetto a quella di inizio Cinquecento: escono infatti negli immediati dintorni di un'altra significativa raccolta, ovvero le *Rime* di Giovanni Della Casa (1558). Il laboratorio tassiano, dunque, che è anche geograficamente ampio – da Venezia a Napoli –, intercetta nella sua diacronia le maggiori esperienze liriche del Cinquecento, dal bembismo alla corrente *grave* e manierista della fine del secolo, e questa significativa circostanza non può non lasciare traccia nella produzione dell'autore.

In secondo luogo, l'opera lirica di Tasso presenta un certo grado di interesse perché nasce in seno al petrarchismo, ma si sviluppa programmaticamente anche su impulso di istanze classiciste: l'autore esprime, infatti, in modo chiaro in più luoghi della sua produzione l'intento di rinnovare la lirica volgare attraverso il recupero della poesia antica. Tasso si prodiga in questa direzione sia a livello tematico, valorizzando miti e temi classici volti ad ampliare i confini della lirica petrarchesca, sia a livello formale, procedendo da un lato al recupero di generi che alludono direttamente alla poesia antica (soprattutto nei tre libri degli *Amori* si trovano, oltre a sonetti e canzoni, anche egloghe, elegie, odi, favole mitologiche, un epitalamio), dall'altro cimentandosi nell'impresa di trovare un corrispettivo volgare all'esametro e al pentametro. Le riflessioni su tali questioni metriche, con le quali Tasso firma la sua partecipazione attiva alle discussioni teoriche che animano il primo Cinquecento, conducono l'esperienza tassiana ad esiti sostanzialmente diversi da quelli del *côté* barbaro delle sperimentazioni metriche coeve. La posizione di Tasso si contraddistingue per il fatto che il suo classicismo rimane del tutto all'interno dei confini formali volgari, adattati ad accogliere ritmiche nuove senza alcuna forzatura, attraverso l'elaborazione di forme metriche che possano dimostrarsi funzionali alla resa in volgare dei metri latini. Una tale ricchezza di generi e forme è insolita nel panorama primo-cinquecentesco e trova corrispondenza soltanto, forse, nelle già citate *Opere toscane*: se infatti un certo sperimentalismo classicista risiede anche, in questi anni, nelle *Rime* di Brocardo³ e

³ L'edizione critica delle *Rime* di Antonio Brocardo a cura di Fabio Antonello Caterino (Aracne 2017) esce quando non è più possibile, in questa sede, condurre un accurato paragone tra lo stile delle liriche brocardiane e quello delle rime tassiane. Per il sodalizio poetico tra Bernardo Tasso e Antonio Brocardo (Tasso dedica a Brocardo la silloge in calce al primo volume, nominandolo

in quelle di Trissino, è nella produzione di Alamanni che si concorda nel ritrovare un'ambizione pari a quella tassiana di sperimentare con più forme e in più direzioni.

Il primo capitolo (§ I. IL VERSO) tratterà gli aspetti metrici degli endecasillabi, al fine di esaminare i moduli accentuativi utilizzati da Tasso e di individuare le costanti ritmico-prosodiche dei versi. Oggetto d'analisi sono tutti gli endecasillabi dei cinque libri, ad esclusione di quelli delle odi e delle canzoni per i motivi che saranno esposti più avanti.

Nel secondo capitolo (§ II. I PROCEDIMENTI INARCANTI NEI SONETTI) sono studiati i fenomeni di inarcatura che coinvolgono i versi dei sonetti, per approfondire le dinamiche che regolano il passaggio tra le unità di base del metro e della sintassi, ovvero tra il verso e la frase.

Infine, focalizzo l'attenzione sulla sintassi delle forme metriche (§ III. LA SINTASSI DELLE FORME METRICHE): l'analisi dei rilievi linguistici e dei fenomeni sintattici permetterà di rilevare quali siano le conformazioni testuali peculiari del *modus componendi* tassiano, e come queste si declinino in ciascuna delle forme metriche utilizzate dall'autore. Sono escluse, di nuovo, le odi: sebbene sia possibile individuarvi tratti formali vicini a quelli delle canzoni da un lato e dei metri sperimentali dall'altro, la forma dell'ode – destinata ad avere largo successo nella tradizione successiva a Tasso, non solo in Italia – rimane a mio avviso, come vedremo, parte di un progetto a sé stante, che l'autore definisce ed elabora in maniera autonoma nel corso degli anni.⁴

Gli spogli prosodici e sintattici sono condotti sulla base di criteri e parametri ritmico-linguistici che ho desunto, dopo averli necessariamente discussi, dalle indagini che Marco Praloran, Arnaldo Soldani e in generale il Gruppo Padovano di Stilistica hanno svolto sull'ottava epica da un lato – *in primis* su Boiardo e la

chiaramente 'maestro' nella lettera prefatoria), e per la vera o presunta diatriba incorsa tra Brocardo e Bembo che coinvolse anche Tasso si vedano almeno Saletti 1996, Vitaliano 1902, Croce 1952, Forni 2001, pp. 95 ss., Romei 2005, Ferroni 2012, pp. 27-70.

⁴ Sulla forma metrica e sulla struttura sintattica dell'ode tassiana, cfr. almeno Barucci 2003. Rimando poi ai recenti studi di Giacomo Comiati sul rapporto che sussiste tra le odi di Bernardo Tasso e il modello oraziano (cfr. Comiati 2018 e Comiati, *in press*). Per la fortuna dell'ode tassiana al di fuori dell'Italia, cfr. almeno Pérez-Abadín Barro 1993 e Cerrón Puga 2012.

Liberata – e sulla lirica di Petrarca dall'altro.⁵ Questi studi, assieme ad altri successivi su autori e forme della tradizione lirica italiana, non solo contribuiscono a definire le linee di indagine e l'orizzonte metodologico della mia ricerca, ma offrono anche un prezioso termine di confronto. Tanto per la ricognizione del singolo rilievo formale quanto per la valutazione complessiva dello stile tassiano risulta infatti fondamentale l'apporto che deriva dal raffronto almeno con la lirica dei *Fragmenta*, di Sannazaro e di Bembo, in un processo comparativo che garantisce, a mio parere, vitalità ai dati raccolti. In tale prospettiva, i fenomeni metrici e sintattici peculiari dell'opera lirica di Bernardo Tasso saranno saggiati alla luce della storia delle forme e delle dinamiche che nel Cinquecento si stabiliscono tra i plurali petrarchismi. Questo consentirà da un lato di individuare il rapporto di Tasso con i modelli, dall'altro di vagliare e, quando possibile, di quantificare le quote d'innovazione.

L'edizione critica di riferimento utilizzata per il lavoro è quella curata da Domenico Chiodo e Vercingetorige Martignone nel 1995. Nella loro edizione i curatori ristampano i testi secondo la lezione definitiva del 1560, disponendoli però nell'ordine progressivo delle diverse *editiones principes*; i testi che Tasso espunge nel corso delle ristampe sono poi posti in appendice ai volumi di prima appartenenza. Nel mio lavoro dispongo invece tutte le liriche secondo l'ordine di stampa delle prime edizioni di ciascun volume, integrando al posto corretto anche le rime eliminate dal poeta: ne deriva qualche leggera sfasatura nella numerazione, di cui do conto nelle note. Una TAVOLA DEGLI INCIPIT che segnala gli spostamenti e le espunzioni è *infra*, a pagina 513. Assumo comunque come testo base quello edito da Chiodo-Martignone 1995, ovvero quello della stampa finale del 1560, dal momento che le varianti che incorrono tra quest'ultima e le *principes* non condizionano, a mio avviso, né la prosodia né la sintassi dei versi. Una nuova edizione critica dei primi due libri degli *Amori*, accompagnata da un ricco commento, è curata da Mauro Ramazzotti nella sua Tesi di Dottorato,⁶ discussa presso l'Università di Pavia troppo recentemente per poterne qui tenere conto in maniera strutturale. Pongo comunque in nota qualche rinvio al lavoro di

⁵ Il riferimento è almeno a Praloran 1988, Praloran 2003a, Soldani 1999a e Soldani 2009.

⁶ Cfr. Ramazzotti 2017.

Ramazzotti, le cui considerazioni per larga parte confermano il profilo lirico tassiano che emerge dalle schedature qui condotte.

Un ultimo appunto. Sono riconoscente a chi, in questo tempo, ha condiviso con me parole e pensieri sul valore della ricerca, sul petrarchismo cinquecentesco, sulla poesia dei Tasso, e a chi ha fornito mezzi e supporti al mio lavoro.

Ringrazio i professori, i colleghi e gli amici con i quali ho avuto l'onore di condividere parte del mio percorso di ricerca, nelle Università di Friburgo e di Verona. E in particolare ringrazio quanti, professori e amici, hanno contribuito, anche senza saperlo, ad indirizzare e incoraggiare i miei studi con l'alta preparazione dei loro lavori, e hanno saputo illuminare le mie lacune con la generosa bontà dei loro consigli.

Ringrazio Jacopo Galavotti, Matteo Cambi, Laura Facini, Massimo Natale. Amelia Juri, Lorenzo Cardilli, Daniela Ogno, Giacomo Vagni. Rosanna Morace, Mauro Ramazzotti, Alice Spinelli, Giovanni Ferroni. I professori Andrea Afribo, Sergio Bozzola, Franco Tomasi, Enrico Roggia.

Infine, ringrazio i professori Uberto Motta e Arnaldo Soldani: la mia riconoscenza verso di loro eccede questa breve formula.

I. IL VERSO

*una ho portato costante figura,
storia e natura, mia e non mia, che insiste*

FRANCO FORTINI

*férmati: guarda bene
che perfezione,
che ordine ci aspetta*

UMBERTO FIORI

1. Criteri di scansione e qualche premessa di metodo

Nelle pagine che seguono avvio un tentativo di analisi prosodica degli endecasillabi di Bernardo Tasso, cercando da un lato di rilevare quali siano gli schemi accentuativi più ricorrenti e dall'altro di «distinguere le varie configurazioni intonative che un medesimo ritmo può assumere a seconda del materiale verbale e della disposizione sintattica entro cui si realizza».⁷ La ricognizione delle strutture ritmico-sintattiche più diffuse nella produzione dell'autore permetterà anche di mettere in luce l'uso tipicamente tassiano di «figure ritmico-sintattiche ripetibili e riproducibili»:⁸ la presenza costante e diffusa di uguali tessere lessicali in contesti prosodici analoghi concorre, come vedremo, alla creazione di una vera e propria 'memoria ritmica'.

⁷ Bellomo 2016, p. 19. L'analisi qui proposta prende a modello il lavoro di Marco Praloran sulla prosodia degli endecasillabi dei *Fragmenta* (Praloran 2003a) e gli studi che, condividendone l'impostazione, ad esso seguirono: mi riferisco in particolare ai contributi di Grosser 2016b su Della Casa, di Bellomo 2016 sul Magnifico, di Juri 2017b su Sannazaro e Bembo. Altri studi analoghi sono citati di volta in volta nelle Note.

⁸ Il concetto di *figura ritmico-sintattica* è stato elaborato, com'è noto, da Gianluigi Beccaria, il quale definisce il ritorno delle medesime situazioni ritmiche nei medesimi contesti sintattici come «il risultato e la rielaborazione dell'esperienza poetica dell'autore il quale, attraverso un personale tirocinio fatto e nutritosi su una tradizione tecnica precedente, si è formato un linguaggio ben suo» (Beccaria 1975, p. 128). Questo sembra valido anche per Bernardo Tasso, il quale a cadenze ritmiche uguali dovute al riutilizzo delle stesse giaciture sintattiche aggiunge anche il ritorno delle medesime tessere lessicali: l'autore parrebbe quindi costruire nel tempo una sorta di repertorio formulare personale al quale di continuo attinge per la produzione dei propri versi.

Nell'introdurre l'indagine, mi soffermo preliminarmente su alcune questioni.

I. L'analisi della prosodia prevede, per semplificazione, che ciascun verso venga ritenuto ritmicamente autonomo e non riceva alcuna influenza da parte del contesto sintattico in cui giace. La liceità di procedere «considera[ndo] il verso isolatamente, come entità a sé stante»,⁹ scevro da ogni condizionamento dovuto a ciò che precede e a ciò che segue, ed in particolare derivante dalla legatura con il verso precedente o successivo tramite *enjambement*, è già stata messa in discussione da Bertinetto: in effetti sono tutt'altro che rari, come vedremo, i casi in cui la presenza di pause intersversali è diretta conseguenza del *discorso lungo* o del fenomeno del *rompimento de' versi*. I sintagmi che compongono la linea versale, dunque, spesso coincidono con l'innesco o il *rejet* di una inarcatura, e sembrerebbe dunque impossibile che il coinvolgimento dell'endecasillabo in un giro sintattico che ne oltrepassa i confini non ne influenzi in qualche modo anche l'andamento agogico. Tuttavia, nonostante la larga diffusione di fenomeni sintattici che superano i limiti del verso, andrà forse tenuto a mente che la capacità dell'inarcatura di creare attrito tra le unità di base del metro e della sintassi è dovuta proprio alla doppia attitudine delle due segmentazioni: laddove la sintassi crea un legame, il confine versale impone invece una frattura ritmica. Non sarà allora una forzatura ritenere che l'andamento ritmico-intonativo si rinnova ad ogni linea versale e condividere in sostanza la posizione di Bertinetto, stabilendo che «i segmenti ritmici [...] vanno considerati come *unità intonazionali autonome, la cui estensione è delimitata dalla pausa principale di fine verso*».¹⁰

II. I parametri di schedatura che ho utilizzato per individuare gli accenti portanti degli endecasillabi derivano senz'altro da quelli elaborati da Marco Praloran e Arnaldo Soldani per lo studio della prosodia dei *Fragmenta*.¹¹ Tali criteri, fondati

⁹ Bertinetto 1973, p. 63.

¹⁰ Bertinetto 1973, p. 65. Ma cfr. anche Brik 1968, p. 169: «il verso è [...] unità ritmico-sintattica originaria».

¹¹ Il riferimento è al noto contributo di Praloran-Soldani 2003.

su princìpi immanenti alla lingua,¹² prevedono che l'accento metrico coincida con l'accento di sintagma e che l'ictus, salvo qualche eccezione, cada generalmente sulla sede sillabica preposta per l'accento di parola.¹³ I due studiosi partono infatti dal presupposto che

il poeta utilizza come ictus metrici di ciascun verso gli accenti linguistici dei sintagmi che lo compongono, e – complementariamente – che tutti gli accenti sintagmatici in un verso assumono *ipso facto* il rango anche di ictus metrici, dal momento che *quanto a sostanza fonetica e a percezione fonologica* essi sono la stessa cosa e non esiste alcuna possibilità reale di distinguere gli uni dagli altri.¹⁴

Questo sistema operativo, che non tenta di sovrapporre alla realizzazione linguistica istituti ritmici pre-esistenti, è dunque facilmente applicabile anche ad altri contesti lirici, successivi a Petrarca. Va da sé che, in ogni caso, dove possibile si tenterà comunque di problematizzare e storicizzare le scelte di schedatura. Infatti, pur concordando con Praloran sul fatto che sia inopportuno lasciarsi guidare da una 'ricostruzione' fatta a posteriori delle norme prosodiche cui un autore obbedisce,¹⁵ andrà comunque tenuto presente che in un'epoca come quella del petrarchismo, caratterizzata per molti aspetti da una iper-codificazione dei fatti formali, è necessario fare i conti con una *grammatica metrica* che va stabilizzandosi e che in quel contesto storico-letterario agisce concretamente nelle scelte ritmico-sintattiche

¹² «Altre regole immanenti non ce ne sono se non quelle fondate sulla fonologia e prosodia della lingua» (Praloran 2003b, p. 459).

¹³ Cfr. anche Dal Bianco 2007, p. 20: «l'accento di parola è considerato imprescindibile per l'individuazione dei tempi forti del verso». La sovrapposizione di accenti di parola o di sintagma e accento metrico prevede che anche la semantica abbia un ruolo non marginale nell'individuazione dello schema prosodico. Come scrive Brik, infatti, «la complicata struttura dei momenti forti ritmici del verso non può essere compresa senza ricorrere alla semantica, alla sintassi del discorso poetico e sono proprio queste a rendere complesso il cosiddetto sistema metrico dei tempi forti» (Brik 1968, p. 165). E ancora: «questi due elementi [ritmico e semantico] non sussistono separatamente, ma vengono alla luce simultaneamente, dando origine alla specifica struttura ritmico-semantica, che è diversa sia dal linguaggio abituale, sia da una serie di suoni senza senso» (Brik 1968, p. 180)

¹⁴ Praloran 2003a, p. 5.

¹⁵ «Non si nega affatto che una *grammatica metrica* più o meno rigida o raffinata guidi le scelte degli autori (e tanto più se del calibro di Petrarca); ma il fatto è che l'analista non può presumere di conoscerlo già, tale modello, e pertanto lo deve ricostruire inducendolo di volta in volta dal singolo verso realizzato, e arrivando per questa via alla completa definizione del sistema prosodico di quel testo o di quel poeta» (Praloran 2003a, p. 4).

dell'autore, normandone gli esiti e riducendo forse lo spettro delle possibili variazioni.¹⁶

Lo studio della prosodia, inoltre, non si ferma alla registrazione delle sedi toniche ma tiene anche conto, per ogni schema accentuativo, della distribuzione del materiale linguistico all'interno della linea versale.¹⁷ L'analisi ritmica procede dunque considerando congiuntamente questi due piani che ordinano la frase, quello sintattico (che definisce la gerarchia dei costituenti) e quello fonologico (che invece determina l'andamento della curva intonativa): le varie proiezioni che questi due elementi attuano sulla linea versale determinano differenti esiti ritmici anche all'interno dei medesimi gruppi prosodici, o viceversa sortiscono esiti ritmici simili in gruppi prosodici diversi.¹⁸

Aggiungo solo una precisazione per quanto riguarda il concetto di *cesura*: proprio accettando i presupposti di carattere linguistico che stanno alla base dei parametri di scansione ritmica elaborati da Praloran-Soldani, mi sembra che si escluda da sé la possibilità di strutturare l'analisi dei versi tenendo conto dell'istituto, «assai discusso»,¹⁹ della cesura metrica. Nelle pagine che seguono, dunque, utilizzo il termine *cesura* come equivalente di pausa sintattica, considerandola 'canonica' quando cade in 4^a o in 6^a sede.²⁰

III. Com'è noto, la tonicità di una sede non è definibile a priori, e per individuare gli ictus portanti nella linea versale occorre tenere conto di più variabili che consentono di stabilire quando una sillaba potenziale sia o meno portatrice di

¹⁶ È quanto accade, ad esempio, con i versi irregolari (cfr. *infra*, p. 22): proprio prestando attenzione al *modus componendi* tassiano, risulta a mio avviso arduo considerarli sempre come deliberate violazioni delle norme prosodiche in vigore e pertanto, pur avanzando con cautela e pur considerando caso per caso, mi sembra più economico procedere ove possibile con una 'normalizzazione'.

¹⁷ Come ricorda Praloran, la centralità dell'ordine delle parole nella composizione del ritmo è sottolineata già da Bembo: «Ci colpisce ancora che l'analisi degli accenti sia strettamente correlata da Bembo con il problema dell'ordine delle parole. È a partire da considerazioni di tipo sintattico-intonative che egli affronta il problema del ritmo, così coerentemente, secondo questo principio teorico, non separando, anche su questo piano, analisi della prosa dall'analisi delle strutture linguistiche versificate» (Praloran 2001, p. 410).

¹⁸ Cfr. almeno Praloran 2001, pp. 412 ss.

¹⁹ Bellomo 2016, p. 25. Si ricordi invece la diversa posizione di Beltrami, già citata da Bellomo che rimanda agli studi di Beltrami 1986, 1990 e 1993.

²⁰ Sul rapporto tra «pausa (linguistica) e cesura (metrica)» cfr. anche Bertinetto 1978, pp. 24 ss.

accento. In particolare, come afferma Praloran e come ricorda anche Bellomo,²¹ si dovrà considerare che:

- a. «il peso “ritmico” di ciascun elemento lessicale è direttamente proporzionale al suo peso semantico»;²²
- b. l'ordine sintattico dei costituenti può «modificare anche il consueto contorno intonativo dei sintagmi, portando a valorizzare ritmicamente elementi altrimenti atoni»;²³
- c. l'estensione sillabica di una parola influisce sulla sua «possibilità di conservare nel verso il suo accento linguistico»;
- d. anche il contesto ritmico influisce sulla promozione accentuale di una sillaba, poiché «la vicinanza tra gli accenti ne riduce l'intensità, mentre la lontananza la amplifica».²⁴ All'interno di «valli accentuali» molto profondi, ovvero costituiti da più di quattro posizioni atone, elementi altrimenti privi di accento diventano infatti portatori di ictus; all'opposto, nelle zone in cui vi siano tre ictus contigui, una delle sedi toniche si indebolisce al punto da perdere l'arsi, e solitamente è la sede centrale a diminuire la propria forza a vantaggio delle laterali. Quest'ultima regola, definita come la «regola dei tre ictus»,²⁵ subirà in Tasso, come vedremo, sporadiche ma consistenti infrazioni (cfr. *infra*, pp. 23 ss).

Nonostante i criteri di Praloran-Soldani rimangano un importante punto di riferimento, la fenomenologia dei versi tassiani richiede tuttavia che in almeno due casi il *glossario* delle regole proposto dai due studiosi venga integrato, dal momento che «il fondamento nella [...] pratica di scansione è [...] la *relatività* del peso ritmico dei singoli elementi linguistici, in rapporto alla *situazione contestuale* del

²¹ Cfr. Bellomo 2016, pp. 20 ss.

²² Bertinetto 1973, p. 77.

²³ Bellomo 2016, p. 21.

²⁴ Bellomo 2016, p. 20.

²⁵ Cfr. almeno Bertinetto 1973 e 1981, p. 223, ma anche Praloran-Soldani 2003, pp. 13-14 e Dal Bianco 2007, pp. 20-21.

singolo verso».²⁶ I due casi in questione riguardano i fenomeni di elisione e lo status prosodico dei verbi monosillabici.²⁷

IV. *Fenomeni di elisione in anastrofe*. Rilevo un numero non indifferente di versi caratterizzati da fenomeni di elisione che riguardano polisillabi e costrutti in anastrofe. Si presenta allora la necessità di individuare una regola per scandire in maniera uniforme questi contesti sintattici: se, infatti, l'elisione notoriamente sottrae forza al lemma, nei casi in cui ad essere eliso sia un aggettivo qualificativo anteposto al nome o un participio passato preposto all'ausiliare mi sembra sia necessaria qualche precisazione che tenga conto della natura grammaticale dei termini coinvolti, della loro consistenza sillabica e della posizione reciproca che gli accenti assumono in caso di sovvertimento dell'*ordo verborum naturalis*.

a. *Aggettivo / nome*. Nel caso in cui vi sia un aggettivo polisillabico preposto al nome e soggetto ad elisione, entrambi i componenti del sintagma conservano l'accento. Questo accade sia quando l'aggettivo è sdrucchiolo (la sequenza è *sdrucchiolo eliso + bisillabo piano*):

II 115, 59	asciugò gli <i>umid'occhi</i> e lagrimosi	3 4 6 10
------------	---	----------

sia quando l'aggettivo è un bisillabo o un trisillabo piano (*bisillabo/trisillabo piano eliso + bisillabo piano*), creando contraccento:

I 89, 3	non avendo sì dure e <i>possent'armi</i>	3 6 9 10
II 105, 140	un gelso antico, che con la <i>fresc'ombra</i>	2 4 9 10
II 109, 55	ch'ognun col crine invita a la <i>dolc'ombra</i>	2 4 6 9 10 ²⁸

²⁶ Praloran 2003a, p. 13.

²⁷ Quest'ultimo aspetto, ovvero lo status prosodico dei verbi di una sillaba, è oggetto di riflessione anche in Bellomo 2016, p. 23.

²⁸ Questa soluzione sembra confermata dai criteri di scansione di Praloran-Soldani, che reputano *dolce* sempre tonico, anche nel particolare caso in cui sia seguito «da parola (di solito il nome che ne viene modificato) con accento contiguo per sinalefe» (Praloran-Soldani 2003, p. 69).

Significativa è questa serie nella sestina I, 80, con la parola-rima *alma* sempre accompagnata da un aggettivo preposto ed eliso, in tre casi su quattro sdrucciolo.²⁹ In queste circostanze l'elisione evita il raffronto in sinalefe di due vocali identiche e, nel secondo degli esempi riportati, l'elisione è addirittura doppia:

I 80, 14	tranquillo o lieto a questa <i>miser'alma</i>	2 4 6 8 10
I 80, 22	piegato il cor, e <i>quell'indurat'alma</i>	2 4 9 10
I 80, 25	Misero, quante volte a la <i>dolc'ombra</i>	1 4 6 9 10 ³⁰
I 80, 29	lodando quella bella <i>angelic'alma</i>	2 4 6 8 10
I 80, 39	ch'oda i miei versi quella <i>rigid'alma</i>	1 4 8 10

Consistente è anche il manipolo di versi che grammaticalizzano questa figura ritmico-sintattica legandola all'utilizzo della parola *onda*:

I 69, 12	né pesce alcun ne la tua <i>turbid'onda</i>	2 4 8 10
I 122, 5	di queste perigliose <i>orribil'onde</i>	2 6 8 10
I 128, 8	versa dagli occhi amare e <i>tepid'onde</i>	1 4 6 8 10
II 44, 9	le Ninfe il san di questa <i>rapid'onda</i>	2 4 6 8 10
II 47, 3	di queste sì correnti e <i>lucid'onde</i>	2 6 8 10

b. Participio passato / ausiliare. Nel caso in cui vi sia un tempo verbale composto con participio eliso anteposto all'ausiliare, mi sembra che l'accento rimanga in entrambe le parti se il primo è trisillabo o quadrisillabo piano, anche in assenza di una sede atona tra le due sedi toniche:

²⁹ Già Tieghi 2005 rileva una certa fissità ritmica che accompagna l'immutabilità formale della sestina di Galeazzo di Tarsia. Il sintagma ricorre anche altrove nella produzione tassiana, ad es. in II 105, 298 «di questa *miser'alma*, ove dimori?» (2 4 6 7 10) e V 187, iii, 2 «ogni diletto de la *miser'alma*» (1 4 8 10).

³⁰ Per i raffronti vocalici cfr. Afribo 2001, pp. 96 ss. Inoltre, Menichetti ricorda come già Ruscelli nel suo *Del modo di comporre* osservasse che «l'elisione è vivamente raccomandata quando la prima parola occupa la nona sede [...], “perciocché tal luogo della nona sillaba è quello ove il verso prende come l'ultimo salto e non è in modo alcuno da farvi posa”» (Menichetti 1993, p. 322). Il problema, in questo verso come in altri che troveremo, è che ad essere eliso è un aggettivo con palatale: il sistema grafico tradizionale, allora, in casi come questi conserva la vocale per non dare «apparenza di velare a ciò che è palatale» (Menichetti 1993, p. 325). In ogni caso, la lezione con grafia 'anomala' di Chiodo-Martignone 1995 (e ora anche di Ramazzotti 2017) riproduce fedelmente quella della *princeps* tassiana.

I 89, 1	<i>Traboccat'è</i> la speme, e irato sale	3 4 6 8 10
I 71, 4	<i>seguit'hai</i> la virtù perfetta e vera	2 3 6 8 10
I 122, 2	<i>solcat'hai</i> questo mar carco d'onore	2 3 6 7 10
II 28, 8	<i>tornat'hai</i> di Sebeto al puro fonte	2 3 6 8 10

Inoltre, dal momento che l'inversione, com'è noto, carica di peso fonico entrambi i costituenti interessati, mi sembra si possano considerare toniche entrambe le parti del predicato anche quando il participio è un bisillabo eliso:³¹

I 52, 9	<i>Mort'è</i> colui che nel tuo grembo assiso	1 2 4 8 10
I 79, 2	<i>spes'ho</i> in amar, et acquistarvi onore	1 2 4 8 10
I 109, 8	<i>fatt'hai</i> le lodi tue scrivendo conte	1 2 4 6 8 10
I 113, 5	<i>ars'ho</i> non sol, ma incenerito il seno	1 2 4 8 10
II 115, 19	<i>Mort'è</i> tuo frate di sua età nel fiore	1 2 4 8 10
V 135, 4	<i>fatt'hai</i> fermare il corso ai fiumi, ai venti	1 2 4 6 8 10
V 145, 7	<i>post'è</i> sotterra, e la tua gloria, e 'l vero	1 2 4 8 10
V 146, 8	<i>spent'ha</i> la Parca dispietata e rea	1 2 4 8 10

Assimilo a questi esiti anche quelli di predicati nominali in anastrofe:

I 65, 14	<i>forz'è</i> che mal mio grado il camin prenda	1 2 4 6 9 10
I 135, 3	<i>forz'è</i> che lagrimando io spinga fuori	1 2 6 8 10

Come si vede negli esempi fin qui riportati, spesso il verbo con inversione dei costituenti caratterizza l'attacco del verso, comportando un contraccento di 2^a 3^a, o di 1^a 2^a. Questo vale, ovviamente, se dopo l'ausiliare (e quindi dopo la coppia di accenti ribattuti) c'è una sede atona; se invece ricorre una sede tonica, una accentazione di questo tipo verrebbe a produrre una sequenza di tre (o quattro) ictus. Secondo l'uso comune, allora, andranno valorizzate le sedi esterne, e l'accento rimarrà solo sul participio. Casi come

³¹ Questa soluzione mi sembra confermata da analoghi casi senza elisione rinvenuti nelle schedature dell'AMI: qui versi come «fatto ha piangendo così dolci e pianti» e «posto ha in costei, et in me quanto amore», entrambi nelle *Rime* del Magnifico, sono segnati con contraccento in 1^a 2^a sede.

i seguenti sono comunque significativi nella ricostruzione di una tendenza, com'è quella tassiana, ad infittire il numero di ictus sulla linea versale:

I 56, 9	Turbat'è 'l mare, e son contrari i venti	2 4 8 10
I 120, 6	salit'è in Ciel tra le beate genti	2 4 8 10
I 123, 2	volut'ha ornar il suo celeste impero	2 4 8 10
III 67, lxvi, 5	vostr'è questa beltà che qui vedete	1 3 6 8 10

Il nodo tri-accentuale è spesso dovuto alla presenza della particella avverbiale *già*:

I 82, 4	ornat'han <i>già</i> la tua vittrice chioma?	2 4 8 10
I 108, 5	spent'è <i>già</i> in tutto l'amoroso zelo	1 3 4 8 10
II 112, 83	scelt'ha <i>già</i> fuor de' suoi più cari armenti	1 3 4 6 8 10
IV 91, 11	alzat'ha <i>già</i> la Fama un obelisco	2 4 6 10

o alla presenza del sintagma *in tutto* che segue il verbo *spegnere*:

I 58, 25	or spent'è 'n <i>tutto</i> ogni real costume	2 4 5 8 10
I 39, 9	ivi nacque il mio ben, ch'or spent'è <i>in tutto</i>	1 3 6 8 10

c. Verbo / pronome soggetto. In questi rarissimi casi, scelgo di accentare sia il verbo che il pronome se il primo è trisillabo eliso, segnando un contraccanto:

I 74, 5	Lasso, perch'ascolt'io d'una Sirena	1 5 6 10
---------	-------------------------------------	----------

Se invece il verbo è bisillabo eliso, perde l'accento; la sede tonica rimane quella del pronome personale posposto, anche se è in contiguità di accento con la sede tonica successiva:³²

³² Anche tale soluzione mi sembra confermata dalle schedature presenti nell'AMI. L'archivio mostra infatti come solitamente i verbi polisillabici elisi portino accento: «Così, lasso, talor vo cerchand'io» (*Rvf* 16, 12) con accenti in 2 3 6 9 10. I versi con verbo monosillabico eliso, invece, hanno ictus solamente sul pronome: «et lei vid'io ferita in mezzo 'l core» (*Rvf* 88, 14) con accenti in 2 4 6 8 10;

Nei due esempi riportati, inoltre, si veda come anche ciò che precede il sintagma verbale giochi un ruolo notevole negli equilibri agogici: nel primo caso la congiunzione *elisa* è ritmicamente aggettante, scaricando il suo peso proclitico direttamente sul verbo e favorendo dunque la sua accentazione. Nel secondo caso, invece, *perché* non eliso diventa sede di ictus, comportando un alleggerimento delle sedi seguenti.

V. *Lo status prosodico dei verbi monosillabici*. Secondo i parametri di Praloran-Soldani quella dei verbi, soprattutto monosillabici, è la «categoria che si presta meno a una definizione precisa del proprio status prosodico».³³ In linea di massima, i due studiosi indicano i verbi monosillabici come portatori di accento solo all'interno di uno spazio atono molto ampio o in presenza di un ordine marcato dei costituenti della frase. In alcuni versi tassiani, invece, per evitare situazioni di 'irregolarità' (ovvero di assenza di accento sia in 4^a che in 6^a sede) risulta necessario promuovere a sede tonica il verbo monosillabico anche in contesti in cui esso dovrebbe rimanere atono:

I 31, 14	tronca quel che non è bello e lodato	1 3 6 7 10
V 58, 12	né scrittor, di cui <i>sia</i> celebre il nome	3 6 7 10
V 84, 3	per Donna che 'n un <i>sia</i> gentile e bella	2 5 6 8 10

VI. Un ultimo appunto andrà fatto a proposito del *corpus* di analisi, che è formato dagli endecasillabi contenuti in forme metriche differenti. Bertinetto scrive a questo riguardo:

potrà forse sorgere qualche dubbio circa la liceità di astrarre schemi ritmici identici da contesti diversi [...] allo scopo di operare confronti fra poeti ed opere disparati. Un dubbio siffatto si pone, ad esempio, Fubini, quando si domanda in qual modo

«talor l'enfiamma; et ciò sepp'io da poi» (*Rvf* 23, 105) con accenti in 2 4 6 8 10; «Con lei foss'io da che si parte il sole» (*Rvf* 22, 31) con accenti in 2 4 8 10.

³³ Praloran-Soldani 2003, p. 120.

sia possibile “assoggettare i versi di poeti differenti ad una medesima misura, se questo o quell’elemento assume nella loro poesia una diversa importanza”.³⁴

In risposta a tale obiezione, Bertinetto ricorda come in questi studi siano considerate solamente le «caratteristiche del verso» che «competono alle strutture accentuative del periodare poetico» in qualsiasi contesto lirico. E anche qui prenderò in esame quelle proprietà ritmico-sintattiche dell’endecasillabo che non siano soggette a variazione in funzione dello schema metrico nel quale il verso si trova. In ogni caso, la schedatura prosodica è condotta su tutti i testi presenti nei cinque libri delle *Rime* che siano composti da soli endecasillabi: il contesto è dunque (almeno) omometrico, e questo garantisce una certa limitazione di quei condizionamenti ritmici che caratterizzano, ad esempio, le compagini di endecasillabi e settenari.

Il *corpus* su cui ho condotto la scansione è formato dagli endecasillabi dei sonetti, delle ottave, dei capitoli, della *Favola* in sciolti, delle sestine, dei componimenti in metro sperimentale, per un totale di 11735 versi.³⁵ La Tabella [1] mostra la distribuzione e la frequenza dei moduli accentuativi. Ho scelto di distinguere i dati relativi ai primi tre libri degli *Amori*, che per altro contengono testi con un alto grado di sperimentazione metrica, da quelli dei due volumi più tardi: i due parziali consentiranno così di valutare l’evoluzione in diacronia della sensibilità ritmica tassiana.

2. Gli endecasillabi ‘anomali’

La scansione ritmica dei versi permette di individuare alcuni endecasillabi che possiamo definire ‘anomali’ dal momento che presentano tre sedi toniche in sequenza o mancano di accento portante sia in 4^a che in 6^a posizione.

³⁴ Bertinetto 1973, p. 62.

³⁵ Sono state sottratte dal computo, quindi, le canzoni e le odi, data la presenza di settenari nella compagine strofica.

I. La «regola dei tre ictus». La nota regola proposta da Bertinetto³⁶ esclude, per limiti strutturali intrinseci alla lingua italiana, la possibilità di accentare tre sillabe contigue in un verso. La critica più recente ha però rilevato, com'è noto, che talvolta situazioni accentuative particolari richiederebbero una deroga a questa norma.³⁷

In Tasso più di un verso presenta una scansione prosodica difficoltosa a causa di un 'nodo accentuale' che coinvolge tre ictus vicini: la collisione di più sedi toniche è di frequente dovuta, come abbiamo visto, alla presenza di fenomeni di elisione in sintagmi con ordine marcato dei costituenti (cfr. *supra*, p. 17 ss.), ma sussiste anche in altri contesti sintattici.

Nella maggior parte dei casi è possibile ricondurre il verso ad una accentazione canonica eliminando l'ictus meno forte; a cadere per bonificare la sequenza accentuativa è solitamente l'arsi mediana, mentre altre volte mi sembra più economico eliminare il primo dei tre ictus, mantenendo un accento per sintagma.³⁸

I 75, 4	a quél / ch'amò già / 'l sàcro e vérde allòro	2 5 6 8 10
I 77, 14	ché non fu vònto, / e non sarà mài / pòi	4 9 10
III 68, 319	l'àlma, / che in gentil fòco / àrse / molt'anni	1 6 7 10
V 187, v, 4	èrano / de' tristi òcchi / ùnico oggèto	1 6 7 10

Tra questi, hanno esito intonativo simile i versi che presentano un possessivo posposto al nome; sull'aggettivo mi pare gravi l'intero peso del sintagma:³⁹

I 146, 14	d'accènder / gli onor suòi / ch'èrano spénti!	2 6 7 10
II 117, 17	canterèi / gli onor suòi / dégni di stìle	3 6 7 10

³⁶ Cfr. *supra*, Nota 25.

³⁷ Cfr. almeno Dal Bianco 2007 e Grosser 2016b, p. 151 (in Della Casa tale regola «è messa in crisi assai di frequente, dato che non sono affatto rari i casi in cui siano riscontrabili senza alcuna forzatura tre accenti linguistici consecutivi»).

³⁸ Già Menichetti, infatti, a proposito dei contracenti nota come «l'intensità del cozzo è variabile a seconda del grado di coesione del sintagma interessato e della sua mono- o biaccentualità naturale»; in particolare, lo studioso afferma che nel caso di sintagmi come *cader lento, mortal gelo, sepulcral buca* «l'effetto è quasi nullo», dal momento che «possono avere nella lingua, anche per via dell'apocope, un solo accento di gruppo» (Menichetti 1993, p. 406).

³⁹ Diverso è il caso in cui il possessivo sia posposto ad un nome proprio, al quale è difficile togliere l'ictus: V 110, 1 «Morloppin *mio*, tu per giovar a questa» (3 4 5 8 10).

III 67, xxxiv, 1	Dicéndo / col parlar sùo / sàggio e piàno	2 7 8 10
V 1, 13	condénsa / i liquor tuòi / càldi et ardénti	2 6 7 10

Spesso, inoltre, tale concentrazione di ictus si verifica in concomitanza di una interruzione del verso sul piano linguistico. Riporto anche questi endecasillabi ad uno schema con due accenti contigui, ma varrebbe la pena di ricordare almeno quanto scrive Dal Bianco a questo proposito, ovvero che «una soluzione ‘ragionevole’ sarebbe di ammettere tre ictus [...] in presenza di una forte e inequivocabile pausa sintattica».⁴⁰

I 103, 71	ritornai quì, dòve già prià mi piacque	4 5 8 10
II 110, 2	àrde il ràpido sòle, io 'n quèsto fiùme	1 3 6 8 10

In più di qualche verso invece preferisco mantenere tutte e tre le sedi toniche, dal momento che mi sembra difficile individuare un accento più debole degli altri, a meno di esiti del tutto innaturali. Considero questi casi, sui quali ritorneremo più avanti (cfr. *infra*, par. 21, p. 113), in una categoria a parte, segnata in Tabella [1] con l’indicazione *tre*, avanzando l’ipotesi che possano essere considerati particolare espressione di una tendenza *grave* all’accumulo accentuale e al rallentamento ritmico.

II. *Gli endecasillabi irregolari*. Rilevo infine una serie di endecasillabi che non hanno accento portante né in 4^a né in 6^a sede. In questi versi l’irregolarità prosodica si manifesta con un accento di 5^a oppure, più frequentemente, con accenti laterali (in 3^a e 7^a sede) che lasciano un largo spazio centrale atono. Seguendo quanto propone Bellomo, decido di «regolarizzare, quando possibile, questi versi, promuovendo ritmicamente sedi che di norma nella lingua sarebbero atone».⁴¹ E, come Bellomo, suggerisco di giustificare tale scelta «con una considerazione di ordine storico»: abbiamo già accennato, infatti, alla necessità di considerare, in un poeta come Tasso, i fenomeni metrici e ritmici all’interno di una cornice istituzionale, quella del petrarchismo cinquecentesco, che aderisce a precise regole

⁴⁰ Dal Bianco 2007, p. 20.

⁴¹ Bellomo 2016, p. 25.

formali.⁴² Negli anni Trenta del Cinquecento si diffondono le norme linguistiche proposte dalle *Prose*, in un contesto in cui di fatto «le scelte ritmiche petrarchesche sono divenute un modello istituzionale, che esercita indubitabilmente una forte influenza sui poeti, ne plasma l’“orecchio”, ne indirizza la sensibilità musicale».⁴³ Alcuni versi sono facilmente normalizzabili promuovendo a sede tonica un monosillabo che solitamente sarebbe atono. Si tratta di versi che rimarrebbero di 3^a e 7^a ma per i quali possiamo ipotizzare un contraccento in 6^a sede:

II 50, 13	né vi tòrca da quel nòvo desìre	3 6 7 10
III 68, 129	ond’èlla, che de’ tuòì dòlci desìri	2 6 7 10
II 105, 146	gìsse Pirroo; e già còlmi di sdégno	1 3 6 7 10
V 108, 13	fàr sonàr de la tùa bèlla Lisèna	1 3 6 7 10 ⁴⁴

Altri casi diventano invece regolari con lo spostamento di accento in sistole o diastole:

III 68, 141	da le tenèbre cui fatto secùro	4 7 10
II 104, 204	di Paleològo e di Gonzàga intòrno	4 8 10 ⁴⁵

Rimangono a mio avviso irrimediabili almeno tre casi (che in Tabella [1] hanno l’indicazione *altro*), per i quali una qualche normalizzazione produrrebbe esiti innaturali da un punto di vista linguistico, dal momento che l’accento cadrebbe su particelle grammaticali o modificherebbe la dizione di parole tradizionalmente

⁴² Cfr. *supra*, p. 14 e Nota 15.

⁴³ Bellomo 2016, p. 26. Lo studioso per altro giustamente ricorda che Bembo stesso nelle *Prose* sancisce la necessità di accentare la 4^a o la 6^a sillaba in un endecasillabo (II, xvi).

⁴⁴ «Gli aggettivi possessivi monosillabici [...], che in posizione prenominali sono normalmente atoni, diventano tonici, cioè assumono un *ictus*, anche se seguiti da accento contiguo, qualora occupino la sesta sede del verso e siano preceduti da almeno due sillabe atone» (Brugnolo 2016, p. 89, cui rimando anche per un’ampia casistica di versi simili).

⁴⁵ La correzione in *Paleològo* potrebbe essere giustificata, a mio avviso, dall’etimologia greca del nome. In questa direzione vanno anche i grecismi elencati da Menichetti (*Diogenès, Cleopatràs*), oltre che i nomi propri afferenti al «fortunatissimo tipo gallicizzante» (*Annibàlle, Nestòrre, Antiòco*). Cfr. dunque Menichetti 1993, pp. 512 ss.

non suscettibili di sistole o diastole. Registro perciò tali versi come irregolari a tutti gli effetti.⁴⁶

I 53, 7	ònde dòlce mormorio, a le mie fiére	1 3 7 10
II 103, 138	Né più dir poté, ch'a la lingua il fréno	3 5 8 10
V 186, i, 5	sul dòrso del bèl Vaticanò mònte	2 5 8 10

Ho infine aggiunto, rispetto agli studi di riferimento, le varianti 7.3 e 7.4 al gruppo ritmico di 6^a (8^a) 10^a, e la classe 9 relativa agli endecasillabi di 4^a e 10^a: come si vede dai dati riportati in Tabella [1], si tratta di schemi prosodici molto rari, dal momento che in essi le possibilità linguistiche di creare lunghi spazi atoni sono portate ai limiti strutturali. I primi giocano sulla capacità di articolare il verso in assenza di tempi forti sino alla 6^a sillaba; si tratta soprattutto di endecasillabi che presentano un polisillabo (spesso tronco) preceduto da sillabe atone proclitiche, e per i quali si potrebbe forse talvolta considerare un accento secondario di parola avvertendo un appoggio debole in 2^a o 4^a sede:

III 17, 12	e l'immortalità nel suo tesoro	6 10
III 68, 301	da la necessità costretti furo	6 8 10
IV 27, 3	de la Filosofia, che già per tutti	6 8 10
IV 76, 5	e ne la maestà de la natura	6 10

⁴⁶ La lezione di questi versi è stata controllata sulle *editiones principes* digitalizzate in *Google Books*, ma per una proposta di emendamento che potrebbe in effetti essere accolta nel verso II 103, 138 rimando a Ramazzotti 2017, p. 527. Annoto inoltre che quasi la metà di questi versi 'anomali' (conteggiando anche quelli per i quali sia possibile la promozione ritmica) ricorre negli sciolti e nei testi sperimentali, ovvero dove l'interesse di Tasso è orientato a rendere la fluidità ritmica della metrica latina. Anche Soldani ritrova negli sciolti didascalici l'immissione, «sia pure di rado, dei moduli prosodici "anomali", almeno per la tecnica versificatoria cinquecentesca», e riconduce tali irregolarità ad una «minore coscienza formale» degli autori» (Soldani 1999b, p. 290). Come Soldani, rimando alla trattazione degli endecasillabi anomali presente in Menichetti 1993, p. 404-414. Ricordo infine quanto scrive Bertinetto: «il ritmo nel verso italiano si configura come un'entità estremamente mobile, libera di atteggiarsi variamente entro la misura prescelta. La presenza di sedi che possono sembrare privilegiate, dal punto di vista della collocazione dell'accento, non deve trarre in inganno. Tali ricorrenze (possiamo citare gli accenti di 4^a e 6^a nell'endecasillabo) assumono valore soltanto sul piano statistico; ma a livello teorico [...] ogni e qualunque sede del verso è suscettibile di ricevere un accento metrico. L'unica regola imposta dal metro riguarda la penultima sillaba di ciascuna misura» (Bertinetto 1973, pp. 26-27).

Tali strutture sono varianti del modulo con contraccento in 6^a 7^a sede, sempre minoritario ma più attestato, giacché conta in Tasso più di 20 occorrenze:

II 118, 14	de la Filosofia nobile e degna	6 7 10
------------	--------------------------------	--------

Gli endecasillabi di (1^a/2^a) 4^a 10^a, al contrario, lasciano interamente atono il secondo emistichio fino all'ultima tonica:

II 51, 13	cantava Apollo, u' con le cristalline	2 4 10
II 57, 7	indi il bel colle che con le famose	1 4 10
III 37, 2	eletto sete de la navicella	2 4 10
V 106, 6	vostro camino, e de l'Eternitade	1 4 10

Anche in questo caso un ruolo fondamentale è giocato dai polisillabi, e anche qui i lunghi spazi atoni concedono la possibilità di uno (o due) contracenti:

I 35, 4	degnà di donar tregua al mio martire	1 4 5 10
---------	--------------------------------------	----------

Gli unici versi in cui è invece sicuramente lecito aggiungere, quando necessario, un secondo accento di parola sono quelli che contengono avverbi in – *mente*:

I 72, 8	nemica naturalmente d'amore	2 6 7 10 ⁴⁷
V 102, 5	sì come verme che nascosamente	2 4 8 10

⁴⁷ Il verso ricalca quasi perfettamente *Rvf* 28, 50 «nemica naturalmente di pace», che infatti in AMI è scandito come 2 6 7 10 (il verso è poi identico nell'*Orlando furioso* X, 88, 8 «nimica naturalmente di pace»).

3. Il profilo ritmico degli endecasillabi tassiani. Il quadro statistico

Provo a dare una lettura dei dati tassiani proposti nella Tabella [1], anche alla luce di un confronto con la prosodia – soprattutto – dei *Fragmenta*, di Bembo, di Sannazaro e di Della Casa.⁴⁸

La ricognizione dei rapporti di forza tra le classi accentuative vede il primato del gruppo 2, nel quale sono conteggiati gli endecasillabi di (1^a / 2^a) 4^a 8^a 10^a, in assoluto i più diffusi nella versificazione tassiana. In questo tratto il poeta dimostra di seguire fedelmente il modello petrarchesco, dal momento che anche nei *Fragmenta* il tipo prosodico di 4^a e 8^a risulta il più utilizzato, ma contraddice la prassi degli altri petrarchisti, nei quali è notoriamente dominante il modello giambico, con percentuali anche molto elevate (in Sannazaro il gruppo 1 arriva al 23%, in Della Casa addirittura al 26%). Tuttavia, se nei *Sonetti e Canzoni* del poeta napoletano, nelle *Rime* di Bembo, nelle liriche di Della Casa il primato degli endecasillabi giambici è schiacciante e la frequenza di questi ultimi stacca di molto quella del resto dei gruppi, in Tasso la superiorità del gruppo 2 sugli altri moduli accentuativi è al massimo di due punti percentuali; il modello giambico, che è il secondo in ordine di preferenza, è infatti attestato con una frequenza del 18.47%. I dati non devono dunque fuorviare: Bernardo, pur sfruttando di più il modulo di 4^a e 8^a, non manca di seguire la tendenza del petrarchismo cinquecentesco che induce all'incremento, rispetto a Petrarca, dei moduli giambici a cinque accenti forti. La percentuale tassiana del gruppo 1 è poi del tutto simile a quella degli endecasillabi con accento ribattuto in 6^a 7^a, che in Tasso sono la terza categoria per diffusione con una frequenza del 18.05%,⁴⁹ mentre in quarta posizione si attestano, con una percentuale del 13.43%, gli schemi con accenti portanti in 3^a e 6^a sede. Il modulo è al quarto posto anche nel sistema prosodico di Bembo e Della Casa, ma lì ricorre

⁴⁸ I dati dei *Fragmenta* sono tratti da Praloran 2003a, mentre rilevo quelli di Bembo, Sannazaro e Della Casa dal recente studio di Juri 2017b. I dati relativi agli altri autori riportati nella Tabella [1] derivano dagli studi di Bellomo 2016 (per il Magnifico, Tebaldeo e Torquato Tasso) e Magro 2013 (per i lirici marinisti).

⁴⁹ Decido di considerare i versi con accenti ribattuti come categoria autonoma e non come varianti di uno schema ritmico 'semplice'; inoltre, separo le occorrenze dei versi con contraccento sulla base delle sedi che di volta in volta sono toniche, e non tutte assieme. Considerata nel complesso, quella degli endecasillabi con contraccento sarebbe di gran lunga la categoria più frequentata da Tasso, coprendo il 29% del totale dei versi.

con percentuali sensibilmente inferiori (rispettivamente 11.87% e 8%); abbondante uso ne fa invece Sannazaro, arrivando ad una percentuale del 16%. La quota tassiana di endecasillabi anapestici, tuttavia, aumenta vistosamente se aggiungiamo al conteggio gli endecasillabi con primo emistichio dispari e contraccento di 6^a 7^a sede, ovvero con accenti di (1^a) 3^a 6^a 7^a 10^a: si arriva così ad una quota del 19%, che supera per numero di attestazioni anche gli schemi con accenti su tutte le sedi pari.⁵⁰

In secondo luogo, la Tabella [1] permette di rilevare la notevole presenza di schemi con accento di 8^a. Se calcoliamo la percentuale dei tipi che hanno un tempo forte nell'ottava sillaba (gruppo 1 + gruppo 2 + le varianti utili dei gruppi 5, 6 e 7, togliendo dal novero i versi con contraccento), vediamo come questa in Tasso arriva quasi al 54%: escludendo Sannazaro e Torquato Tasso, nei quali la quota di versi con accento di 8^a si attesta rispettivamente al 59.23% e al 64.34%, la frequenza di questi endecasillabi in Bernardo è superiore – anche se a volte di poco – rispetto a quella di tutti gli altri poeti considerati, ovvero di Petrarca (48.72%), di Lorenzo e Tebaldeo (entrambi con una percentuale del 48%), di Bembo (50.85%), del Casa (53.51%).⁵¹ Inoltre, in ogni gruppo che preveda varianti con o senza accento in questa posizione, come le classi ritmiche 5, 6 e 7, Tasso dimostra di preferire di gran lunga quelle con l'8^a sede tonica. Il fenomeno, assieme alla grande abbondanza di contracenti in 6^a 7^a sede e alla disponibilità dei versi tassiani ad accogliere, come vedremo,⁵² triadi accentuative spesso insistenti proprio sulle posizioni 5^a 6^a 7^a o 6^a 7^a 8^a, mostra la tendenza dell'autore a prediligere schemi e soluzioni ritmiche che prevedono un attacco generalmente lieve e un rallentamento in chiusa, secondo un profilo sbilanciato 'a destra'.⁵³ Uno sguardo alle varianti del gruppo 2, tuttavia,

⁵⁰ Stando ai dati offerti da Juri 2017b e Magro 2013, sarebbe possibile rintracciare dinamismi simili a quelli tassiani anche nella produzione lirica di Trissino da un lato e dei poeti marinisti dall'altro: in entrambi questi *corpora* troviamo il primato degli endecasillabi di 4^a e 8^a, e in quello dei marinisti anche una grande frequenza di endecasillabi con attacco su sedi dispari.

⁵¹ I dati, conseguiti secondo le modalità di Tieghi 2005, p. 91, sono ricalcolati sulla base delle disposizioni della Tabella [1]. Quelli qui proposti, ad ogni modo, non si discostano di molto da quelli proposti dalla studiosa. Più alta rispetto alla percentuale tassiana è anche la frequenza di schemi con 8^a tonica nei lirici marinisti, che secondo i dati di Magro 2013, p. 141, è al 61.33%.

⁵² Cfr. *infra*, p. 113.

⁵³ La predilezione per i tipi ritmici con accento di 8^a è tipica anche della versificazione di Torquato Tasso, nella *Gerusalemme Liberata*: «la saturazione fonica e accentuale nella seconda parte del

mostra come la preferenza per questo andamento agogico più denso nella fine del verso (differente da quello promosso dal modello giambico, che invece distribuisce in maniera regolare le sedi toniche) non corrisponda per Tasso alla rinuncia di una certa simmetria compositiva: le varianti con attacco ‘tardo’ di quarta, sia 4^a 6^a 8^a 10^a che 4^a 8^a 10^a, sono infatti in ogni caso le meno frequentate.

In terzo luogo, può essere significativo considerare il numero medio di ictus per endecasillabo, che in Tasso è pari a 4.28. Se consideriamo i dati offerti dallo studio di Bellomo,⁵⁴ vedremo come questo dato sia molto simile a quello dei *Fragmenta* (4.25 per verso) e a quello dei poeti di primo Cinquecento (4.27 per Sannazaro e Tebaldeo), pur tradendo un leggero rialzo in ottemperanza a quella «ricerca di una partitura frequente di accenti» che «è sicuramente uno dei più marcati effetti del petrarchismo ritmico».⁵⁵ Bellomo rileva inoltre che «un incremento ancor più sensibile [*rispetto a Petrarca*] si registra solamente negli autori [...] più inclini ad adottare un dettato *grave*», come Della Casa, che ha un valore medio di 4.47 accenti per verso, o Galeazzo di Tarsia (4.44). E l’inclinazione tassiana ad adottare parametri compositivi della *gravitas* si coglie forse considerando i dati in diacronia: se infatti la media di accenti per verso è attorno a 4.26 nei primi tre libri degli *Amori*, negli ultimi due volumi il valore si innalza a 4.31. All’aumento del numero medio di ictus concorrono sia la crescita dei versi con due (o più) contracenti, che da una quota del 28% dei primi tre libri passa ad una frequenza che supera il 32% nella seconda parte della produzione, sia i rapporti di forza tra il numero dei versi con 4 e quello con 5 accenti: nei tre libri degli *Amori* i versi con 4 accenti sono il 56% del totale, mentre nel quarto e nel quinto volume la loro percentuale scende al 49.5%; viceversa, si assiste in diacronia all’innalzamento degli endecasillabi con 5 accenti, che passano dal 33.95% dei libri degli anni ’30 al 39.45% negli anni ’55-’60. Lieve ma sensibile è infine anche l’incremento dei profili ritmici a 6 ictus, che crescono da una frequenza dello 0.79% ad una dello 0.98%.

verso è uno dei caratteri che più riesce a conferire un andamento solenne e *magnifico*, pieno di “intoppi”, al verso tassiano» (Grosser 2014, p. 30).

⁵⁴ Cfr. Bellomo 2016, p. 31.

⁵⁵ Praloran 2001, p. 417.

4. Gli schemi di 4^a 8^a 10^a (1^a 4^a 8^a 10^a / 2^a 4^a 8^a 10^a / 4^a 8^a 10^a)

Anche se in diacronia la percentuale di versi con questo schema rimico diminuisce (rispetto ai primi tre libri, infatti, la presenza di schemi di 4^a e 8^a negli ultimi due scende di qualche punto percentuale, da 21.6% a 17.7%), questa rimane in media, come abbiamo detto, la categoria più attestata nella produzione di Bernardo Tasso. E Tasso non solo, come Petrarca, fa largo uso di questo schema prosodico, ma rispetto ai *Fragmenta* ne incrementa la frequenza (che è del 18% in Tasso e del 15% nel Canzoniere). Inoltre, uno sguardo ai parziali del gruppo 2 ci permette di cogliere come rispetto al modello petrarchesco Tasso aumenti la presenza soltanto degli schemi a quattro ictus (2^a 4^a 8^a 10^a e 1^a 4^a 8^a 10^a): adottando questo schema, dunque, l'autore sceglie uno degli strumenti petrarcheschi più utili per «intensificare la punta di verso»,⁵⁶ ma lo adopera soprattutto nella versione fitta di ictus congeniale al gusto cinquecentesco.

Il tipo prosodico si realizza in una vasta gamma di soluzioni sintattiche. Ritroviamo in primo luogo la bipartizione tipica dei versi petrarcheschi, dal momento che tale «profilo accentuativo si presta perfettamente ad un andamento bipartito con cesura *a minore*».⁵⁷ La suddivisione del verso in due parti può avere differenti forme.

La bipartizione può contemplare un solo accento nel primo emistichio, in 4^a sede, e due nel secondo, con una distribuzione di tipo 1 + (1+1):

I 3, 6	non che smarrito / il natural colore	4 8 10
I 8, 3	né dov'ognora / la gelata neve	4 8 10
I 23, 5	ma non rischiari / la mia fosca mente	4 8 10
I 29, 10	non ha voluto / del mio picciol legno	4 8 10
I 39, 14	non produrrebbe / così nobil frutto	4 8 10
I 53, 3	né risguardar / in paventose schiere	4 8 10
I 54, 13	più m'avicino / al periglioso scoglio	4 8 10
I 72, 2	e i miei pensieri / a più fidata spene	4 8 10

⁵⁶ Praloran 2003a, p. 139.

⁵⁷ Praloran 2003a, p. 140.

Negli endecasillabi con appoggio anche in 1^a sede, invece, la distribuzione prosodica è equivalente nelle due parti del verso, secondo lo schema (1+1) + (1+1). Lo stretto spazio sillabico in cui cadono gli ultimi due accenti, però, ridotto rispetto a quello che ospita i primi due, mi sembra comporti ugualmente un addensamento agogico alla fine della linea versale:

I 11, 9	Quanto v'invidio / così lieta sorte	1 4 8 10
I 46, 3	bagno sovente, / per trovar pietate	1 4 8 10
I 58, 19	indi contempla / i tenebrosi orrori	1 4 8 10
I 69, 14	cui non increscan / le mie gravi pene	1 4 8 10

Sottile, ma forse ancora sensibile, la differenza con i versi che portano accento di 2^a; in questi ultimi, infatti, soprattutto quando si registra la presenza in entrambi gli emistichi della sequenza *aggettivo + nome*, mi sembra ci sia una corrispondenza perfetta tra le due parti del verso:

I 42, 85	e l'aria pura / per pietoso zelo	2 4 8 10
I 49, 8	con l'ali aperte / al desiato segno	2 4 8 10
I 58, 46	le meste Ninfe / con oscuro velo	2 4 8 10
I 75, 2	e terso crine / sì sereno giorno	2 4 8 10
I 117, 2	che l'erto colle / a così lungo passo	2 4 8 10

Come già Sannazaro, Tasso «accoglie sostanzialmente le principali specificità delle esecuzioni petrarchesche»⁵⁸ per assecondare il naturale andamento bipartito del verso. Numerosi sono ad esempio gli endecasillabi con dittologia in fine:

I 42, 27	e le giornate travagliate e liete	4 8 10
I 131, 3	e se da sorte perigliosa e ria	4 8 10
II 104, 103	fra i più famosi Imperadori e Regi	4 8 10
II 116, 13	qui le campagne colorite e belle	1 4 8 10
II 118, 8	ne la tua patria avventurosa e queta	4 8 10
III 14, 5	lungo le rive dilettose e sole	1 4 8 10

⁵⁸ Juri 2017b, p. 181.

III 19, 5	e que' sospiri travagliati e lassi	4 8 10
V 80, 5	e le sue chiome inanellate e bionde	4 8 10

La bipartizione è dovuta al fatto che la dittologia, posposta al nome, acquisisce un certo grado di autonomia linguistica. L'effetto è differente quando le dittologie sono preposte al nome, poiché il 'tirante sintattico' che vincola un aggettivo anteposto al sostantivo cui si riferisce comporta un aumento del grado di legato all'interno del verso:

I 93, 13	tempra l'ardente et amorosa face	1 4 8 10
I 93, 16	Oggi è 'l felice et onorato giorno	1 4 8 10
I 109, 4	salisti l'alto e glorioso monte	2 4 8 10
II 112, 53	basciando il molle e rugiadoso volto	1 4 8 10
III 16, 2	alzarsi ad alto e glorioso volo	2 4 8 10
III 23, 7	torno coi salsi e lagrimosi umori	1 4 8 10
III 37, 10	entrar nel fido e desiato porto	2 4 8 10

Lo schema prosodico con accento di 4^a e 8^a, inoltre, contiene frequentemente strutture bipartite con qualche forma di correlazione tra i due emistichi. La figura, già largamente utilizzata da Petrarca e decisamente centrale nella versificazione sannazariana,⁵⁹ ricorre in Tasso molto spesso con parallelismo tra le due parti:

I 56, 10	fragile il legno, e così lunge il porto	1 4 8 10
I 58, 63	quegli occhi santi, e quel beato viso	2 4 8 10
I 116, 13	de la mia fede, e del mio puro core	4 8 10
II 106, 22	col crine sciolto, e col bel volto chino	2 4 8 10
II 111, 53	il tuo bel canto, e le tue agresti note	2 4 8 10
II 114, 29	degli alti boschi e de' vicini colli	2 4 8 10
II 117, 68	di questo pianto, e de la dolce gioia	2 4 8 10
III 12, 2	l'anima afflitta, e l'angoscioso core	1 4 8 10
V 56, 11	de l'opre illustri e de le cose belle	2 4 8 10
V 157, 3	de' prati i fior, degli arbusci le fronde	2 4 8 10
V 157, 7	l'ira del pianto, e 'l gran furor de l'onde	1 4 8 10

⁵⁹ Cfr. Juri 2017b, p. 181.

V 171, 14	de' beni andati, e del mio mal presente!	2 4 8 10
-----------	--	----------

e meno di frequente con chiasmo tra gli elementi dei due emistichi:

I 94, 8	è sorda a' preghi, e a' miei desir rubella	2 4 8 10
III 1, 3	con l'erbe verdi e co' novelli fiori	2 4 8 10
III 68, 585	altero in vista, e di vendetta vago	2 4 8 10

La bipartizione si realizza, come già in Petrarca, anche grazie alla presenza della sequenza *determinato + determinante*. Negli endecasillabi tassiani di questo tipo, il determinante presente nel secondo emistichio è molto spesso composto dal sintagma *nome + aggettivo*. Talvolta ricorre un ordine diretto dei costituenti:

III 68, 511	temean lo sdegno di Nettuno irato	2 4 8 10
III 68, 427	fur l'ornamento de le nozze oscure	1 4 8 10
IV 42, 14	per solo esempio de le cose belle	2 4 8 10
V 46, 10	o meraviglia de le cose belle	4 8 10
V 106, 3	salir al sommo de le cose rade	2 4 8 10

ma molto più frequenti sono invece i casi con aggettivo anteposto al nome; la sequenza *aggettivo + nome* compromette, seppur lievemente, il naturale scorrere dell'intonazione e procura una leggera increspatura nel ritmo:⁶⁰

I 50, 6	ornar le carte de' tuoi sparsi fiori	2 4 8 10
I 129, 1	Se da l'orgoglio del gelato verno	4 8 10
I 133, 11	eterno onor de l'antenoree rive	2 4 8 10
I 141, 3	o vaga madre del possente Amore	2 4 8 10
II 42, 11	a l'opre degne di perpetuo onore	2 4 8 10
II 44, 10	che ne le sponde del sinistro corno	4 8 10
II 44, 12	or for del mar degli amorosi affanni	2 4 8 10

Possiamo assimilare all'esito di quest'ultima categoria anche quello dei versi, non infrequenti, in cui il determinante sia allungato con aggettivi possessivi.

⁶⁰ Sulla distribuzione di questi tipi sintattici negli endecasillabi di Sannazaro e Bembo cfr. Juri 2017b, p. 181.

Come si nota dagli esempi, in questi casi concorre anche il frequente ritorno delle medesime tessere lessicali (*lunghi, gravi, mali, errori*); si crea così una serie compatta dall'andamento intonativo ben riconoscibile:

I 13, 1	Fiera memoria de' <i>miei</i> lunghi mali	1 4 8 10
I 48, 4	l'empia radice de' <i>miei</i> gravi affanni	1 4 8 10
I 49, 6	d'un guardo sol de le <i>mie</i> luci chiare	2 4 8 10
I 65, 13	lunge dal ben de la <i>mia</i> luce vera	1 4 8 10
I 58, 21	la lunga schiera de' <i>tuoi</i> gravi errori	2 4 8 10
I 124, 11	col fero esempio de' <i>miei</i> lunghi mali	2 4 8 10
I 135, 6	e tu compagna de' <i>miei</i> lunghi errori	2 4 8 10
II 20, 6	deposto il fascio de' <i>miei</i> gravi mali	2 4 8 10
II 44, 11	del Po si dolser de' <i>miei</i> gravi danni	2 4 8 10

Infine la bipartizione può essere dovuta all'espansione relativa del termine presente nel primo emistichio o all'aggiunta di una subordinata di altro tipo, secondo uno schema già presente nella tradizione:

I 7, 11	veggia il camin, <i>che per gli orror non scerno</i>	1 4 8 10
I 8, 10	la calda state, <i>quand'è 'n Libra il Sole</i>	2 4 8 10
I 16, 12	Beata l'erba <i>che 'l bel piede preme</i>	2 4 8 10
I 32, 13	beata l'aria <i>che d'intorno ingombri</i>	2 4 8 10
IV 111, 1	Vivace augel, <i>che ne l'Arabia nasci</i>	2 4 8 10
V 12, 1	La nobil Quercia <i>che col crine adombra</i>	2 4 8 10
V 39, 10	cure mordaci <i>che serpeano il core</i>	1 4 8 10

oppure, ancora, ai segni lasciati dal 'discorso lungo'. In questa circostanza, la cesura *a minore* è data dalla presenza nella prima metà del verso (o nella seconda, o in entrambe) del *rejet* (o dell'innesco, o di entrambi) di una inarcatura:

I 4, 1	Chiare fontane, ov'a Madonna piacque	1 4 8 10
I 43, 7	seggio pensoso, e de le tue divine	1 4 8 10
I 51, 2	ride la terra, e su le spalle erbose	1 4 8 10

Se in Tasso queste realizzazioni bipartite sono molto diffuse, sono largamente attestate anche dinamiche ritmico-sintattiche di maggiore complessità,

che Amelia Juri riconduce al magistero bembiano. In particolare, mi sembra che anche Bernardo Tasso tenti di «sfrutta[re] i meccanismi più raffinati della *variatio* petrarchesca» e spesso si dimostri «incline a disinnescare, se non addirittura a slogare, il passo tradizionalmente bipartito di questa tipologia ritmica attraverso l'introduzione di cesure anticipate e posticipate di 2^a e 8^a sede». ⁶¹

In Tasso tali variazioni sono determinate soprattutto dall'ordine marcato dei costituenti sintattici: ⁶² spesso, infatti, l'«anastrofe di un complemento sotto *ictus* di 4^a o di 8^a [...] crea un andamento tripartito o quadripartito, o quantomeno sommuove sintatticamente la fisionomia bipartita aggiungendo una pausa intonativa più debole prima o dopo l'appoggio centrale». ⁶³

I 6, 5	vede / Madonna / l'angosciose doglie	1 4 8 10
I 43, 4	del Lauro / vinci / la pregiata insegna	2 4 8 10
I 64, 8	poi ch'altro frutto / il mio servir / non coglie	2 4 8 10
I 80, 13	Ancor un dì / non ha portato / il Sole	2 4 8 10
I 58, 1	Qual novo modo / ritrovar / poss'io	4 8 10

Secondo una pratica che avremo modo di approfondire, talvolta la medesima struttura sintattica è accompagnata dall'utilizzo delle stesse tessere lessicali; si creano così forti corrispondenze intertestuali tra giaciture sintattiche del tutto simili:

I 86, 5	l'alta cagion / ch'a lamentar / m'apella	1 4 8 10
I 94, 1	Qual fero fato / a lagrimar / m'apella	2 4 8 10

Spesso nelle strutture sintattiche in anastrofe l'inversione coinvolge gli ultimi due elementi, secondo la disposizione *acb* molto diffusa da Petrarca in poi. È quello che accade tipicamente con i complementi predicativi, che rimangono in ultima posizione nel verso:

⁶¹ Juri 2017b, pp. 181-182.

⁶² Raramente la *traiectio verborum* produce versi con ordine *ba* dei costituenti sintattici: I 3, 12 «da la vostra crudeltate un sdegno»; I 22, 41 «che tai fatiche non avranno mai»; I 26, 12 «Non han quest'occhi lagrimosi e rei»; I 91, 5 «così fia spenta quell'antica voglia»; V 186, 2, 3 «di ricche gemme e di ghirlande adorno». La bipartizione è infatti solitamente data dai fenomeni che abbiamo sopra elencato, come la correlazione o la presenza di dittologie, e non da un ordine marcato dei sintagmi, che porta invece piuttosto ad una tripartizione del verso.

⁶³ Juri 2017b, p. 182.

I 1, 5	ma le bellezze / di tutt'altro / schive	4 8 10
I 23, 7	ch'un altro Sol / di più bei raggi / adorno	4 8 10
I 88, 4	finte lusinghe / di menzogna / piene	1 4 8 10 ⁶⁴
I 93, 40	Zefiro solo / di dolcezza / pieno	1 4 8 10 ⁶⁵
V 181, 4	fatta / del Cielo / cittadina e diva	1 4 8 10

Altre volte invece è l'aggettivo, anche in forma dittologica, ad essere allontanato dal nome cui si riferisce:

I 32, 11	l'erbe / più d'altre / avventurose e grate	1 4 8 10
II 37, 3	e d'opre / adorna / gloriose e dive	2 4 8 10
III 18, 4	aria / trattando / più tranquilla e pura	1 4 8 10

Quando la dittologia (non aggettivale, quindi non riferita al termine che segue) è in posizione centrale, ritroviamo quella «doppia lettura» che Marco Praloran riscontra in alcuni versi petrarcheschi. Il fenomeno è dovuto al contrasto che sussiste «tra un'intonazione naturale “a tre” e un impulso metrico che trattiene un accento centrale (il primo membro della dittologia) appoggiando in qualche modo la “memoria ritmica” dominante»:⁶⁶

I 11, 4	tutti / d'amore, e di dolcezza / pieni	1 4 8 10
I 59, 2	ove / mia vita e 'l mio diletto / posi	1 4 8 10
I 95, 11	tutte / di grazia e di dolcezza / piene	1 4 8 10

⁶⁴ La composizione di versi con *pieno* in punta di verso e in anastrofe rispetto al complemento che regge è anche in altri schemi prosodici: II 113, 30 «col vago grembo / d'aurei gigli / pieno» (2 4 6 8 10); III 1, 5 «poi che l'incauto cor / di speme / pieno» (1 4 6 8 10).

⁶⁵ Ben riconoscibili ritmicamente sono gli esiti dei versi con una parola sdrucchiola in apertura di verso, capace da sola di riempire lo spazio atono tra la prima e la quarta sede: II 116, 12 «lucida pioggia di soave umore»; III 54, 13 «povero il mondo, le bellezze morte»; III 67, xxxviii, 1 «Candida nube non la chiuse intorno»; V 8, 1 «Tenera verga de la nobil pianta»; V 21, 1 «Apravi Giano con le chiavi d'oro».

⁶⁶ Praloran 2003a, p. 178. Ugualmente chiosa Grosser: «Qualora invece nell'inversione il membro centrale sia costituito dalla dittologia, questa crea un leggero effetto dialettico tra sintassi e ritmo, poiché ‘simula’ una bipartizione melodica anche nel caso in cui ad essa non corrisponda bipartizione sul piano retorico-sintattico, con effetto di indugio nelle zone laterali del verso». In questi casi si insinua dunque «la difficoltà a stabilire univocamente una priorità accentuale (e dunque una eventuale cesura su base sintattica), tanto meno ad uno dei membri della coppia, suscitando così, nella migliore delle ipotesi, l'effetto melodico di doppia cesura, appunto ai margini della dittologia» (Grosser 2016b, p. 176).

II 116, 72	giva / dal caldo e da la sete / vinto	1 4 8 10
III 26, 8	porta / negli occhi e ne la fronte / amore	1 4 8 10

In questi casi, «il nesso coordinativo dopo l'accento di 4^a crea una lievissima increspatura nella sostanziale continuità intonativa, sufficiente comunque a dare un certo rilievo al primo membro della coppia».⁶⁷

L'*ordo artificialis* può raggiungere livelli di notevole complessità, segmentando il verso in quattro parti:⁶⁸

I 42, 81	l'arbor / cercando / a' suoi piaceri / ingrato	1 4 8 10
I 58, 36	perché / di lui / lo conosceva / indegno	2 4 8 10
I 58, 39	né sia / da fronde / il vostro crine / accolto	2 4 8 10
I 60, 12	né fia / ch'al mondo / il mio voler / non mostri	2 4 8 10
I 93, 25	Mi fu / in tal dì / la libertà / precisa	2 4 8 10

o addirittura in cinque brevi partizioni. Tali versi hanno contraccento in prima e seconda sede per aumentare la 'capienza':

I 42, 5	tu / aura / almeno / a le mie pene / amica	1 2 4 8 10
I 52, 9	Mort' / è / colui / che nel tuo grembo / assiso	1 2 4 8 10
I 99, 9	poi / quello / avrai / di tue virtù / adorno	1 2 4 8 10

Anche la figura sintattico-retorica dell'epifrasi può essere responsabile di una segmentazione plurima, suddividendo il verso in tre o quattro parti:

I 103, 60	Amor / pregando / e la mia Donna / indarno	2 4 8 10
II 71, 8	i dì fugaci / trappassate / e l'ore	2 4 8 10

Allo stesso modo non sono rare, con questo modulo accentuativo, le strutture elencative: le giaciture ritmico-sintattiche sono altamente grammaticalizzate, e la sensazione di un andamento melodico ricorsivo è

⁶⁷ Bellomo 2016, p. 47.

⁶⁸ Più di qualche volta, in questi casi pluri-segmentati il secondo apice ricade sul lemma *cielo*: I 7, 14 «né mova / il Ciel / ne' tuoi piaceri / 'l passo» 2 4 8 10; I 34, 11 «mentr'era / il Cielo / al mio desir / cortese» 2 4 8 10; I 82, 9 «ma veggio / il Cielo / al tuo valor / cortese» 2 4 8 10.

consolidata dalla presenza, anche qui, delle medesime tessere lessicali. L'enumerazione può prevedere un *tricolon* risolto da un elemento posto in fondo al verso:

I 16, 14	d'amor, di gioia, e di dolcezza <i>pieno</i> ⁶⁹	2 4 8 10
I 55, 1	Oscuri, ombrosi, e solitari <i>orrori</i>	2 4 8 10
I 58, 34	quel caro, ricco, e prezioso <i>pegno</i>	2 4 8 10
I 103, 7	fiorite, sacre, e solitarie <i>valli</i>	2 4 8 10
III 34, 3	riposti, ombrosi, e solitari <i>orrori</i>	2 4 8 10

oppure può consistere in un elenco di tre verbi modificati da un avverbio:

I 18, 12	piango, sospiro, e mi lamento <i>invano</i>	1 4 8 10
II 105, 287	e torna, e mira, e riconosce <i>alfine</i>	2 4 8 10

Ritrovo però anche realizzazioni che, al contrario, prevedono un tempo più lungo, grazie all'inserzione di un elemento aggiuntivo, ad inizio verso:

I 34, 3	<i>cerco</i> s'intorno, di lontano o presso	1 4 8 10
I 87, 7	<i>mercé</i> gridando, lagrimando, amando	2 4 8 10
V 15, 4	di <i>ricche</i> arene, di cristalli e d'onde	2 4 8 10
V 80, 4	d'arene <i>d'oro</i> , di cristalli e d'onde	2 4 8 10

I versi con enumerazione quadripartita sono invece solitamente elenchi puri, con quattro termini coordinati:

I 52, 2	le perle, l'ostro, le ghirlande, e i fiori	2 4 8 10
I 93, 2	le perle, l'ostro, le ghirlande, e i fiori	2 4 8 10
I 82, 3	le quercie, i mirti, le gramigne e gli ori	2 4 8 10
III 67, xlii, 6	le guerre, gli odi, gli disdegni, e l'onte	2 4 8 10

Talvolta a scardinare la bipartizione è l'inserimento di un inciso, come in questi esempi con un'allocuzione in 4^a sede:⁷⁰

⁶⁹ Per la presenza di *pieno* in punta di verso cfr. *supra*, Nota 64.

⁷⁰ Per realizzazioni simili cfr. anche Praloran 2003a, pp. 171-172 e Bellomo 2016, p. 77.

I 81, 1	Veggio, / <i>Signor</i> , / de' già smarriti onori	1 4 8 10
I 113, 9	ma tu, / <i>Signor</i> , / al cui voler soggiace	2 4 8 10

o in questi altri, con gerundio sotto accento di 4^a o di 8^a:

I 42, 6	che dolcemente / <i>mormorando</i> / spiri	4 8 10
I 72, 4	spender invano / <i>lagrimando</i> / l'ore	1 4 8 10
I 76, 4	segue / <i>correndo</i> / il mio fugace bene	1 4 8 10
III 18, 4	aria / <i>trattando</i> / più tranquilla e pura	1 4 8 10

Scarsamente attestati sono, mi sembra, i versi-sintagma, ovvero gli endecasillabi senza evidenti pause sintattiche interne e interamente occupati da «aggettivi coordinati [...] seguiti dal sostantivo cui si riferiscono», che sono tipici invece della versificazione di Sannazaro.⁷¹ Tali versi, molto dolci e leggeri dal momento che solitamente sono gravati soltanto da tre accenti, rappresentano forse in Tasso il residuo di un *modus componendi* sentito ormai come quattrocentesco.⁷²

I 20, 2	è che sì bella et onorata fronda	1 4 8 10
I 29, 4	et a più lieto, e più felice corso	4 8 10
I 55, 8	a' miei sì lunghi e perigliosi errori	4 8 10
I 73, 8	questo mio lasso et angoscioso core	1 4 8 10
I 82, 12	e con famose et onorate scale	4 8 10
I 91, 3	che de la lunga et amorosa guerra	4 8 10
I 95, 14	con più felice e riposata sorte	4 8 10

Talvolta in questi versi alla dittologia è premesso un avverbio tonico in attacco, ma questo non compromette, mi sembra, la concezione unitaria della linea versale:

I 71, 5	<i>or</i> ne la dotta e pellegrina schiera	1 4 8 10
II 110, 1	<i>Or</i> che la fresca e tenerella erbetta	1 4 8 10
II 112, 20	<i>già</i> di soave e diletto canto	1 4 8 10
III 4, 4	<i>già</i> da lo scaltro e lusinghero Amore	1 4 8 10

⁷¹ Juri 2017b, p. 177.

⁷² Juri 2017b, p. 178.

Tipicamente, infine, lo schema prosodico del gruppo 2 offre la possibilità di un contraccanto in 7^a 8^a sede (cfr. *infra*, par. 18, p. 109). La realizzazione tradizionale, e diffusa anche in Bernardo, prevede una parola tronca sotto accento di 7^a e una dittologia i cui elementi coordinati portino gli accenti di 8^a e 10^a sede:

I 38, 11	sempre un desio mi sarà sproni e freno	1 4 7 8 10
I 54, 10	verde la doglia, il piacer secco e morto	1 4 7 8 10
II 117, 15	darei riposo a' desir stanchi e lassi	2 4 7 8 10
III 5, 7	ch'aura d'amor per sentier lungo e torto	1 4 7 8 10

Altre esecuzioni, però, alleviano lo scarto ritmico che la dittologia crea dopo l'accento di 7^a, come quelle con sinalefe tra le sillabe di contraccanto (la cosiddetta *dialefe nella sinalefe*):

II 110, 84	voi pellegrine e soavi aure estive	1 4 7 8 10
------------	------------------------------------	------------

o come quelle con parola tronca in 7^a sede cui non faccia seguito una dittologia:

II 114, 1	Mentre, Rugier, dove 'l mar d'Adria freme	1 4 7 8 10
II 114, 7	tu co' pensier di gentil foco accensi	1 4 7 8 10
III 16, 6	al bel seren, col favor vostro solo	4 7 8 10

5. Gli schemi giambici (1^a 4^a 6^a 8^a 10^a / 2^a 4^a 6^a 8^a 10^a / 4^a 6^a 8^a 10^a)

Gli schemi giambici, con accenti in 1^a/2^a 4^a 6^a 8^a 10^a sede, sono al secondo posto tra gli schemi prosodici più frequentati da Tasso; tuttavia, nonostante questo non sia il gruppo più attestato,⁷³ la sua percentuale (18%) rimane comunque più alta rispetto a quella dei *Fragmenta*. Anche Tasso, dunque, come abbiamo già ricordato, offre il suo omaggio al modulo che «rappresent[*a*] la tipologia paradigmatica del ritmo per il genere lirico nel Cinquecento».⁷⁴

⁷³ Il gruppo giambico non ha il primato neppure in Galeazzo di Tarsia, secondo i dati di Tieghi 2005.

⁷⁴ Nel petrarchismo più che in Petrarca, infatti, si registra «una crescita nettissima, una predilezione [...] per una scansione frequente e equilibrata degli accenti: un ritmo fitto, molto rallentato su cinque accenti» (Praloran 2001, p. 416).

Anche gli endecasillabi giambici possono avere struttura bipartita, con correlazione tra le due parti. Il modulo, di ascendenza petrarchesca, predispone «un sostanziale sfalsamento tra il primo emistichio e il secondo: uno dei due ha un elemento e quindi un tempo forte in più». Si tratta, come chiosa ottimamente Praloran, di una «figura molto preziosa, lenta e scandita, nettamente bipartita, e quasi sempre nella forma *a minore*»,⁷⁵ che possiamo tradurre nello schema (1+1)+(1+1+1):

I 1, 8	tragge sospiri, / et acque calde e vive	2 4 6 8 10
I 5, 4	forma celeste, / e grazie rare e belle	2 4 6 8 10
I 7, 8	il verno ghiacci, / e fredde argenti brume	2 4 6 8 10
I 8, 4	i poggi veste, / o bianca bruma argente	2 4 6 8 10
I 9, 3	ricerchi or questo, / et or quell'altro polo	2 4 6 8 10
I 11, 1	Apriche piagge, / ombrosi colli ameni	2 4 6 8 10
I 11, 11	sì bella donna, / e l'alte oneste voglie	2 4 6 8 10
I 12, 8	rigando un colle, / o qualche piaggia aprica	2 4 6 8 10
I 42, 84	i fiori tenga, / e vostre foglie vive	2 4 6 8 10
I 42, 93	oscuro fior, / e frutto acerbo e strano	2 4 6 8 10
I 44, 5	Talora in poggi, / et ora in piaggie e valli	2 4 6 8 10
I 48, 3	scioglier mi posso, / o sveller fuor del petto	2 4 6 8 10
I 48, 10	levi dagli occhi, / e rompa in tutto il velo	2 4 6 8 10

Raramente si ritrova la struttura inversa, con primo elemento più lungo del secondo, poiché in Tasso, come già in Petrarca, la realizzazione *a maggiore* si coniuga più facilmente con lo schema anapestico (1^a) 3^a 6^a 8^a 10^a:

I 103, 4	ameni e verdi colli, / piaggie ombrose	2 4 6 8 10
V 12, 2	le belle piaggie d'Ombria / e i colli altieri	2 4 6 8 10
V 81, 12	e mille palme d'oro, / e mille allori	2 4 6 8 10

Tali strutture correlative a cinque accenti, seppur presenti, non sono in verità molto attestate: forse in Tasso è già intuibile quella tendenza, che sarà poi di Della

⁷⁵ Praloran 2003a, pp. 136-137.

Casa e «della lirica della *gravitas*», a «dilatare i parallelismi su più versi e disautomatizzare le corrispondenze più facili».⁷⁶

Simili a quelli con correlazione tra le parti sono anche gli endecasillabi che contengono qualche forma di corrispondenza sintattico-semanticamente tra il primo e il secondo emistichio. Si individuano facilmente strutture in parallelismo:

V 47, 5	prima a la state il ghiaccio, i fiori al verno	1 4 6 8 10
V 69, 14	lui ringraziate, a lui rendete onore	1 4 6 8 10
V 123, 8	te de' suoi pregi, e lei di te privato	1 4 6 8 10
V 130, 5	Ahi, cor d'atroce fera! Ahi cor di scoglio!	2 4 6 8 10 ⁷⁷
V 136, 13	Ahi dispietata morte, ahi cruda terra	1 4 6 8 10
V 149, 6	ov'è sì breve il ben, sì lungo il male	2 4 6 8 10
V 155, 14	ma tosto a me si cela, ad altri luce	2 4 6 8 10
V 167, 12	Ahi terra avara, ahi empia Parca e ria	2 4 6 8 10
V 187, iv, 1	Togliesti a lui la vita, a me quel bene	2 4 6 8 10
V 187, ix, 8	odiar mi fa i piaceri, odiar la vita	2 4 6 8 10

o costruzioni con antitesi semantica tra i due emistichi:

I 69, 4	farle di dolci e fresche, ardenti e amare	1 4 6 8 10
V 34, 14	che morto in terra, or vive ai piè di Dio	2 4 6 8 10
V 49, 14	debile et egro, hai reso e sano e forte	1 4 6 8 10
V 89, 4	aride e secche far purpuree e d'oro	1 4 6 8 10

Più rari perché retoricamente più preziosi sono invece i chiasmi sintattici:

V 118, 6	cinta di lieti fior, di tema priva	2 4 6 8 10
V 129, 1	La bella Irene è morta; è morta Irene	2 4 6 8 10
V 186, iv, 5	queste facendo fisse, erranti quelle	1 4 6 8 10

⁷⁶ Grosser 2016b, p. 153.

⁷⁷ Versi siffatti, in cui una parola viene ripetuta nei due emistichi producendo una ripetizione fonica che si accompagna alla marcatezza del ritmo, non sono rari in Tasso: I 42, 18 «novi desii di nova speme inesta»; I 58, 51 «com'abbia il Mondo, od aggia avuto pria»; I 63, 4 «speri pigliarla, invano spero e bramo»; V 48, 2 «ti punse il cor, il cor penoso e reo».

È senz'altro tipica della tradizione la chiusa giambica in dittologia, per cui basteranno pochi esempi:

I 33, 7	ma tosto il fallo suo conosce e vede	2 4 6 8 10
I 42, 45	ch'ornar cercai con tanti studi et arti	2 4 6 8 10
I 43, 3	senza temer del verno ghiacci o brine	1 4 6 8 10
I 46, 8	per cui soccorso a te m'inalzo et ergo	2 4 6 8 10

Squisitamente tassiana invece è la compagine giambica che presenta nel secondo emistichio la dittologia 'a occhiale' dei dimostrativi *questo e quello*. Ricorrente è il sostantivo *parte* interposto ai due aggettivi coordinati:

I 5, 8	non ebbe il Mondo in queste parti o 'n quelle	2 4 6 8 10
I 77, 7	e 'l Mondo lieto in questa parte e 'n quella	2 4 6 8 10
I 86, 8	e 'l gir gridando in questa parte e 'n quella	2 4 6 8 10
II 87, 7	spargeva Amor in queste parti e 'n quelle	2 4 6 8 10
II 111, 61	garrule rane in queste parti e 'n quelle	1 4 6 8 10
II 114, 24	del suo bel colle in questa parte e 'n quella	2 4 6 8 10
III 5, 8	spint'ha gran tempo in questa parte e 'n quella	1 4 6 8 10
IV 15, i, 3	mentre a diporto in queste parti e 'n quelle	2 4 6 8 10
V 63, 10	Cappello, e a pena o questa parte o quella	2 4 6 8 10
V 155, 6	va trasportata in quella parte e 'n questa	1 4 6 8 10

ma il *pattern* è riconoscibile anche con altri sostantivi:

III 15, 11	indi ne bagna e questa spiaggia e quella	1 4 6 8 10
III 41, 11	ch'unqua non vide o questa etate o quella	1 4 6 8 10
III 64, 4	cercar del mondo e questo lido e quello	2 4 6 8 10
III 65, 70	Solchi chi vole e questi mari e quelli	1 4 6 8 10
V 58, 4	del vago viso, e queste membra e quelle	2 4 6 8 10
V 187, xiv, 5	de' lor bei doni e queste piaggie e quelle	2 4 6 8 10

Effetto simile, cadenzato in punta, è proprio anche di quei versi che terminano con gli avverbi doppi *ad ora ad ora* o *a poco a poco*. L'avverbio raddoppiato, oltre a replicare il medesimo suono addensando la compagine fonica, è anche funzionale

ad un rallentamento ritmico, dal momento che comporta un aumento del numero di parole, e quindi di sedi toniche, sulla linea versale:

I 41, 8	veder di sangue umano d'ora in ora	2 4 6 8 10
I 140, 5	se da l'ardente sol, che d'ora in ora	4 6 8 10
V 13, 10	l'ombra de' teneri anni a poco a poco	1 4 6 8 10
V 75, 3	come i vapori il Sole, a poco a poco	1 4 6 8 10
V 77, 1	Esce da' duo begli occhi ad ora ad ora	1 4 6 8 10

In tutti questi casi, il sintagma posto alla fine del verso (*in queste parti e in quelle, ad ora ad ora, a poco a poco*) concorre alla bipartizione poiché sviluppa, come la dittologia, la «capacità di rivestirsi di un contorno intonativo autonomo».⁷⁸

Sono attestate però, e non sono affatto infrequenti, anche realizzazioni differenti dell'endecasillabo giambico.

Innanzitutto si ritrovano schemi con un solo accento nel primo emistichio (4^a 6^a 8^a 10^a), che prevedono un attacco ricco di monosillabi:

II 69, 4	per non levar sì caro cibo al core	4 6 8 10
II 105, 165	ne la più bella e chiara luce chiusa	4 6 8 10
III 67, xlvii, 1	A la cui chiara luce alzò le ciglia	4 6 8 10
III 68, 568	e nel bel grembo suo la vita mia	4 6 8 10
IV 28, 7	e se pur move il passo il piè lo porta	4 6 8 10

Frequente in questi endecasillabi con il primo emistichio 'veloce' è la presenza di un aggettivo possessivo:

I 4, 5	se de la <i>sua</i> bellezza a lei non spiacque	4 6 8 10
I 42, 89	de la <i>mia</i> vita, ch'ella aveva in mano	4 6 8 10
I 93, 29	de la <i>mia</i> vita a lei, che d'ora in ora	4 6 8 10
I 115, 3	che del <i>tuo</i> gran valor co' vaghi lampi	4 6 8 10
II 38, 14	e del <i>suo</i> suono uscir Bandin, Bandini	4 6 8 10
IV 8, 13	de la <i>mia</i> donna, o nobil foco e raro	4 6 8 10

⁷⁸ Praloran 2003a, p. 170.

L'esito è simile a quello di molti versi giambici casiani: anche in Della Casa infatti «la prima parte del verso [è] di rado occupata da polisillabi ed anzi preferibilmente da una sequenza di termini atoni, spesso monosillabi, ma fonicamente consistenti e *gravi*».⁷⁹

Gli attacchi in cui compare un polisillabo sono invece più rari; e in ogni caso la parola lunga è sempre preceduta almeno da una congiunzione, da una preposizione o da un articolo atoni che ne stemperano l'ingombrante profilo ritmico ad inizio di verso:

II 106, 11	ad angoscioso cor dettaste unquanco	4 6 8 10
II 109, 3	né perdonate pigra ai pieni prati	4 6 8 10
III 14, 13	la pastorella mia gelata e rea	4 6 8 10

Gli endecasillabi giambici con attacco in 4^a sede sono circa il 2.7% del totale dei versi: tale percentuale, del tutto simile a quella di Petrarca (2.75%), è invece nettamente inferiore a quella di Sannazaro e Bembo. Una quota vicina a quella tassiana è rinvenuta, dopo Petrarca, soltanto nelle rime di Della Casa, nelle quali questa variante del gruppo giambico, che pure nel complesso aumenta vistosamente rispetto ai *Fragmenta*, ha una frequenza del 2.61%.

Oltre alla propensione a riempire di monosillabi atoni il primo emistichio, in numerosi versi tassiani del gruppo 1 possiamo riconoscere un'altra tendenza rintracciata da Jacopo Grosser negli endecasillabi casiani, ovvero quella di riaprire la curva sintattica dopo la cesura con una congiunzione o un avverbio. In entrambi i poeti, infatti, godono di una certa diffusione gli endecasillabi «con pausa forte in posizione centrale seguita da una congiunzione che rilanc[i] il discorso, creando dunque versi melodicamente centripeti, a pianta centrale e fortemente cadenzati, ma sintatticamente centrifughi».⁸⁰

I 76, 6	crudo veleno, <i>e</i> ben m'accorgo tardo	1 4 6 8 10
I 80, 2	fa col suo pianto, <i>e</i> mena seco il giorno	1 4 6 8 10
I 103, 38	fuori che 'n me, <i>così</i> spietata sorte	1 4 6 8 10
I 108, 3	e render grazie a te, <i>che</i> 'l nodo stretto	2 4 6 8 10

⁷⁹ Grosser 2016b, p. 152.

⁸⁰ Grosser 2016b, p. 155.

I 111, 9	Hai pur le Muse amiche, <i>e</i> già le chiome	2 4 6 8 10
I 136, 13	Questo vi dà, <i>perché</i> da grave oltraggio	1 4 6 8 10
V 47, 12	sacri saran, <i>sì come</i> un tempo ai Dei	1 4 6 8 10
V 103, 13	è quest'onor mortale, <i>e</i> quasi un'ombra	1 4 6 8 10
V 113, 3	aita chiede, <i>e</i> chi gli dia la mano	2 4 6 8 10

La sintassi rilanciata dopo la pausa centrale è raccolta dall'inarcatura e convogliata al verso successivo. Talvolta si crea anche nel secondo verso coinvolto una pausa dopo il *rejet*, e a cavallo dei due versi si forma un ulteriore endecasillabo giambico:

I 115, 6	beati giorni, <i>a cui la Fama stampi</i>	2 4 6 8 10
I 115, 7	<i>eterne lodi</i> , acciò 'l tuo nome scampi	2 4 6 8 10

Queste «strategie sintattiche centrifughe» creano talvolta delle cesure decentrate, capaci di «minare la stessa stabilità e il bilanciamento ritmico di versi così cadenzati»:⁸¹

I 34,5	e 'l cor, che d'ir errando avea in costume	2 4 6 8 10
I 95, 6	orecchie, e piedi al vostro usato errore	2 4 6 8 10
I 97, 10	nasce, et oscuro fior da vago stelo	1 4 6 8 10
I 115, 2	d'Adria, e di tutti i bei latini campi	1 4 6 8 10
I 118, 10	d'Adria, e vedrai con veste oscura e negra	1 4 6 8 10
I 128, 10	mostra, sì come a l'alma Dea mostrasti	1 4 6 8 10
V 48, 8	pregio, onde il Mondo ancor t'onora e canta	1 4 6 8 10
V 110, 5	te 'n parti, e senza te pensosa e mesta	2 4 6 8 10

Molto più rare sono le soluzioni speculari, con rilancio sintattico alla fine del verso:

I 145, 5	appendo in alto al tuo gran tempio, e faccio	2 4 6 8 10
----------	--	------------

A volte a creare una pausa dislocata ad inizio del verso è l'attacco sotto accento di 4^a di una subordinata, spesso implicita:

I 185, 14	spenga, ponendo fine al viver corto	1 4 6 8 10
-----------	-------------------------------------	------------

⁸¹ Grosser 2016b, p. 155.

I 117, 6	t'alzi, gli umani error lasciando a basso	1 4 6 8 10
V 123, 13	e mira, gli occhi in Dio tenendo fermi	2 4 6 8 10

e rare ma comunque attestate sono le occorrenze di una cesura dopo la 1^a posizione tonica:

II 25, 9	io, che seguir non posso il vostro volo	1 4 6 8 10
II 26, 14	qui, dov'io chiamo voi pensoso e solo	1 4 6 8 10

Anche l'introduzione di discorsi diretti provoca delle cesure nel verso, non sempre nelle sedi canoniche:

V 97, 10	disse: – Compagne, al gran FILIPPO omai	1 4 6 8 10
V 110, 12	chiedi per me mercé, e di': – Da vui	1 4 6 8 10

Il sintagma vocativo invece, che frequentemente si colloca in posizione iniziale, talvolta occupa le prime due o tre posizioni causando una cesura dopo la seconda o la terza sillaba:

I 119, 3	Brocardo, noi lasciando in doglia e 'n pianto	2 4 6 8 10
I 121, 1	Priulli, invano l'empia morte acerba	2 4 6 8 10
I 134, 12	Priapo, il picciol don contento prendi	1 4 6 8 10
V 48, 1	Febo, se mai pietà gentile e santa	1 4 6 8 10
V 51, 12	Gallo, di verde alloro il capo adorno	1 4 6 8 10
V 60, 2	Cappello, gir mi fea pensoso e smorto	2 4 6 8 10

ma di solito si estende fino all'accento di 4^a, occupando tutto il primo emistichio *a minore* e provocando quindi una cesura in sede canonica. Come si vede dagli esempi, questo tipo di versi con invocazione iniziale, spesso ampliata da subordinata relativa, è tipicamente attestato in apertura di componimento:

I 106, 1	Superbo Po, che 'l sacro cener serbi	2 4 6 8 10
I 115, 1	Sacro intelletto, altero e chiaro onore	1 4 6 8 10
I 126, 1	Agreste Iddio, a cui più tempi alzarò	2 4 6 8 10
II 24, 1	Mario gentil, la cui famosa fronte	1 4 6 8 10

II 41, 1	Alma gentil, dal cui bel raggio ardente	1 4 6 8 10
V 106, 1	Sacri intelletti, a cui da Giove è dato	1 4 6 8 10
V 141, 1	Invida Parca, hai pur reciso e morto	1 4 6 8 10

Meno frequente è invece la collocazione del sintagma allocutivo sotto accento di ottava, ad occupare il secondo emistichio di endecasillabi *a maggiore*:

I 6, 2	d'esser ov'io desio, pensiero amico	1 4 6 8 10
II 28, 9	ecco che fresche rose, o bella Dea	1 4 6 8 10
V 187, vii, 1	Perché non piangi meco, ahi mondo ingrato	2 4 6 8 10
V 187, vii, 5	Perché sì tosto hai colto, ahi crudo fato	2 4 6 8 10

Mi sembra evidente, in ogni caso, che la bipartizione, in sede canonica o in altra sede, sia del tutto connaturata ai versi con profilo giambico. Ed è possibile riconoscere una maggiore forza della pausa intraversale nel caso in cui l'accento di 4^a o di 6^a cada su una parola tronca:

I 8, 13	sempre sospira il cor, e sol mi dole	1 4 6 8 10 ⁸²
---------	--------------------------------------	--------------------------

mentre lo stacco è mitigato se la cesura è abitata da sinalefe:

I 5, 4	forma celeste, e grazie rare e belle	1 4 6 8 10
--------	--------------------------------------	------------

Il verso giambico tassiano può però essere caratterizzato da un profilo più movimentato: le frequenti realizzazioni con inversione tra i costituenti sintattici, che provocano la tripartizione intonativa del verso, concorrono infatti anche qui a

⁸² Questo verso è poi particolarmente interessante se confrontato con la regola della versificazione italiana che prevede l'apocope delle parole uscenti in *vocale* + *-re* in contesto pre-consonantico e la forma piena davanti a vocale. Tale regola, individuata da Brugnolo 2016 nella prassi petrarchesca, «a partire in particolare dal classicismo proto-cinquecentesco [...] si stabilizz[*a*] definitivamente, diventando patrimonio istituzionale [...] della lingua poetica italiana. [...] Da questo momento in poi la distribuzione e la collocazione di forme piene e di forme apocopate [...] all'interno della catena fonica che compone il verso diventa assolutamente obbligata», ed è rispettata dai poeti «a meno di non voler passare per [...] mediocr[i] verseggiator[i]» (Brugnolo 2016, pp. 22-23). Ad ogni modo, se non interpreto male, la scelta rimane obbligata in contesto pre-consonantico; qui è dunque da Tasso violata 'per negazione'.

soppiantare la canonica suddivisione bimembre. Tipicamente l'anastrofe è di tipo *acb*:

I 51, 11	senza temer / del freddo verno / oltraggio	1 4 6 8 10
I 51, 14	ch'avran / de' fiori tuoi / perpetuo maggio	2 4 6 8 10
I 52, 7	togli / a le chiome tue / gli usati onori	1 4 6 8 10
II 35, 14	canuto crin / di giovin voglia / adorno	2 4 6 8 10
III 58, 4	d'aver / col fero Tempo / eterna pace	2 4 6 8 10
III 60, 8	con la barchetta sua / di frondi / cinta	4 6 8 10
III 68, 394	fece / l'odor de l'alghe / andar lontano	1 4 6 8 10

ma non solo (*bac*):

IV 24, 5	or varcherà / la fama vostra / il segno	1 4 6 8 10
----------	---	------------

Inoltre, talvolta la complicazione dell'*ordo verborum* porta i versi giambici alla quadripartizione:

I 29, 27	ch'ora / lontan / sarei / da' fieri scogli	1 4 6 8 10
I 36, 13	farsi / degli occhi tuoi / la Terra / adorna	1 4 6 8 10
I 42, 28	Non deevate / il bel / mirar / di fuore	4 6 8 10
I 42, 72	vedransi / rotte / in mille parti / andare	2 4 6 8 10
I 47, 75	se pur / dal Ciel / sì bella grazia / impetro	2 4 6 8 10
I 53, 13	cosa / non ho / che dentro o fuor / mi aggrave	1 4 6 8 10
III 61, 1	Tratto / Micone / il picciol legno / avea	1 4 6 8 10
III 63, 7	fra quante / oltraggio / fanno / al tempo avaro	2 4 6 8 10
III 68, 294	Se pur / il nome mio / saper / desiri	2 4 6 8 10
III 68, 554	l'augel / di tristo augurio / alzar / la voce	2 4 6 8 10
IV 10, 4	e sta / ogni Ninfa sua / nel fondo / ascosa	2 4 6 8 10
IV 14, 9	Non dona / il lume / al sol / quel Sole eterno	2 4 6 8 10

o alla suddivisione in cinque tempi:

I 32, 6	tanto / d'ogn'altro / tu / più vago / sei	1 4 6 8 10
---------	---	------------

E allo stesso esito frammentato conduce poi, anche qui, l'enumerazione:

I 16, 13	beata l'aria, i fior, la spiaggia, e 'l colle	2 4 6 8 10
I 19, 10	in piagge, in monti, in qualche tronco, o fiume	2 4 6 8 10
II 66, 11	archi, teatri, e mille statue d'oro	1 4 6 8 10
II 113, 17	e costo, mirra, et ogni odor pancheo	2 4 6 8 10
V 64, 1	O bella, o casta, o d'ogni raro onore	2 4 6 8 10
V 148, 1	O bella, o saggia, o casta, o d'ogni onore	2 4 6 8 10

Spesso i termini coordinati in elenco caratterizzano la parte finale del verso, addensando il secondo emistichio:⁸³

I 42, 35	quel che può tor Fortuna, Tempo, o Morte	1 4 6 8 10
I 55, 3	e i più selvaggi luoghi, incolti et ermi	4 6 8 10
I 77, 12	onde tant'alme accende, impiaga, e sforza	1 4 6 8 10
I 81, 7	pianger de' figli; e Tago, Beti et Era	1 4 6 8 10
I 103, 85	forza di pietre, d'erbe, o d'arte maga	1 4 6 8 10
II 116, 28	ivi il bel piede sassi, sterpi, e spine	1 4 6 8 10
IV 32, 14	e rallegrarsi il ciel, la terra e l'onda	4 6 8 10
V 21, 14	donin favore il Ciel, la Terra e l'Onda	1 4 6 8 10
V 92, 8	salito vive, e saggio e forte e giusto	2 4 6 8 10
V 129, 7	salita è 'n Ciel, e saggia e casta e pura	2 4 6 8 10

mentre è più rara la situazione opposta, con un *tricolon* in attacco:

IV 90, 2	candida, pura, umile in quella altezza	1 4 6 8 10
V 68, 2	penosa, breve e fral, da Dio chiamata	2 4 6 8 10
V 154, 5	e sciolta e destra e pura al Ciel salita	2 4 6 8 10

L'effetto di frantumazione della linea frastica è dato talvolta anche dalla presenza di una doppia dittologia. Dopo la prima coppia di termini coordinati, la linea intonativa sembra ritrovare slancio, salvo poi dover indugiare nuovamente a causa di una seconda coppia coordinata che giunge inattesa; ne deriva un sostanziale rallentamento del ritmo in attacco e in chiusa del verso:

⁸³ La stessa costruzione è anche nel *Canzoniere* del Magnifico, in cui si trovano «*tricolon* che si distribuiscono solo nella parte iniziale o finale del verso, con il risultato che uno degli accenti, quello di 1^a o di 8^a, è leggermente meno forte degli altri e l'andamento è un po' meno uniforme» (Bellomo 2016, p. 44).

II 48, 4	le lodi e i nomi lor pregiati e chiari	2 4 6 8 10
III 36, 10	le turbi, o vieti l'ombre; e state e verno	2 4 6 8 10
V 82, 6	rotto e in fuga volto e l'Afro e 'l Moro	1 4 6 8 10
V 144, 11	vide o vedrà la terra o poscia o avante	1 4 6 8 10
V 147, 8	di colta e dotta penna in rima o 'n verso	2 4 6 8 10

Allo stesso modo, anche gli incisi sono capaci di increspare l'andamento della curva intonativa, dal momento che il loro inserimento «spezz[a] la linearità del discorso provocando non uno, ma due stacchi sintattici».⁸⁴ Anche in questi casi, inoltre, si assiste ad una realizzazione rallentata, con cinque sedi toniche. Sono soprattutto incisi allocutivi:

I 52, 1	Pon giù, <i>leggiadra Donna</i> , i panni allegri	2 4 6 8 10
I 120, 9	Non far, <i>Mirtilla</i> , a l'aureo crine oltraggio	2 4 6 8 10
I 128, 1	Alza, <i>Aretusa</i> , fuor le chiome bionde	1 4 6 8 10
II 64, 12	Deh mira, <i>o Ninfa</i> , a queste basse arene	2 4 6 8 10
II 74, 10	bagna, <i>o piovoso Verno</i> , l'erbe e i fiori	1 4 6 8 10
II 117, 1	Vorrei, <i>Molino</i> , omai solcar quest' onde	2 4 6 8 10

e più raramente di altro tipo (ad esempio correzioni, ma non solo):

I 30, 5	Raro, <i>o non mai</i> , più saggio e dotto petto	1 4 6 8 10
II 29, 11	Bosco, <i>tu 'l sai</i> , che lor chiudesti in seno	1 4 6 8 10
IV 26, 12	ma pur (<i>qual io mi sia</i>) convien che mostri	2 4 6 8 10
V 111, 9	No 'l vide alcun, <i>ma vidi 'l io</i> , che 'l core	2 4 6 8 10

Si registrano, infine, endecasillabi in cui non uno ma più incisi e tagli si susseguono lungo la linea versale, moltiplicando pause e corrugamenti nell'andamento ritmico; in questi casi, il profilo intonativamente disarticolato stride con la successione regolare e compatta, tipica nei giambi, di tempi atoni e tonici:

I 40, 7	il cor, perché, fallace speme, tenti	2 4 6 8 10
II 53, 1	Piangon le Muse, e voi, Vittoria, sete	1 4 6 8 10
II 69, 1	Se, come, o Dio del sonno, allor che amore	2 4 6 8 10

⁸⁴ Bellomo 2016, p. 43.

II 75, 12	Cogliete, ah stolte, il fior! ah siate preste!	2 4 6 8 10
IV 15, iv, 1	Oimè, dov'è 'l mio ben? dov'è 'l mio core?	2 4 6 8 10
IV 41, 12	tu, morte, hai morto? Ahi, fato acerbo e duro!	1 2 4 6 8 10
V 49, 9	o Febo, a te sia sacra; a te che pòi	2 4 6 8 10
V 71, 11	– Pietà, Signor! – gridando, e – Pace, pace!–	2 4 6 8 10
V 91, 3	guerra, ond'io fui, sì come fragil nave	1 4 6 8 10
V 100, 7	a torto; sallo Iddio, ch'aperto vede	2 4 6 8 10
V 112, 6	lasso, che fia di me? Qual fia 'l mio scorno	1 4 6 8 10
V 112, 10	di novo apersi, e vidi (oimè!) beltate	2 4 6 8 10

Tali configurazioni decisamente ardite fanno da contrappunto ritmico a quella che rimane, comunque, una delle modalità tassiane più diffuse per la costruzione dei versi giambici, più compatta e con ordine diretto (o poco marcato) dei costituenti; come accadeva già in Petrarca, infatti, anche per Tasso «ricchezza di accenti non signific[a] sempre complessità sintattica».⁸⁵ Possiamo quindi dire, con Mengaldo, che anche in Bernardo sussista una certa «predilezione per l'ordine più piano della frase e del costrutto, che è funzione precisa di un equilibrio sentimentale e linguistico».⁸⁶

I 2, 14	almen t'inchino come cosa santa	2 4 6 8 10
I 4, 5	se de la sua bellezza a lei non spiacque	4 6 8 10
I 17, 5	ben era indegno d'esser fatto adorno	4 6 8 10
I 19, 13	che se farete ben ch'io me consume	4 6 8 10
I 28, 7	più bel di quanti mai la terra ornaro	2 4 6 8 10
I 30, 7	a ricercar i due contrarii poli	4 6 8 10
I 34, 2	simili a quelle ov'io perdei me stesso	1 4 6 8 10
I 34, 12	non riconosce in lui l'usate forme	4 6 8 10
I 42, 31	che se talora avien che 'n pregio saglia	4 6 8 10

Talvolta questa configurazione 'lineare' è resa più languida dalla presenza di un avverbio centrale, che in qualche caso rende difficile stabilire in maniera univoca una sede di cesura:

⁸⁵ Praloran 2003a, p. 136.

⁸⁶ Mengaldo 1963, p. 200.

dunque:

I 19, 12	Creschino dunque i vostri feri sdegni	1 4 6 8 10
II 105, 29	cantiamo dunque, o bella Musa mia	2 4 6 8 10

almen:

I 55, 12	potess'io almen a canto un lieto giorno	2 4 6 8 10
I 67, 9	che tanta pace almen avrebbe il core	2 4 6 8 10
II 6, 14	tu meco alberga almen ne l'alma mia	2 4 6 8 10
III 67, lxxviii, 7	dirassi almen che questo oscuro inchiostro	2 4 6 8 10
IV 56, 12	Dirassi almen da qui a mill'anni ch'arsi	2 4 6 8 10

giamai:

I 103, 91	né spero uscir giamai di tanti affanni	2 4 6 8 10
II 115, 31	quivi giamai il ciel non scalda o verna	1 4 6 8 10
II 115, 64	senza sentir giamai più nullo amaro	1 4 6 8 10
II 78, 12	che non saran giamai dal tempo sgombre	4 6 8 10
III 67, xxxix, 2	senz'invidiar giamai l'altrui contento	4 6 8 10

ancor:

I 121, 8	gli onori suoi ancor in fiore o 'n erba	2 4 6 8 10
II 70, 14	corra superbo ancor del pianto mio	1 4 6 8 10
II 111, 73	e del purpureo crine ancor sospira	4 6 8 10
III 68, 413	potrà ridir ancor quant'alghe ha 'l mare	2 4 6 8 10

ognor:

II 117, 32	mi bagna Cinzia ognor la fronte e 'l petto	2 4 6 8 10
III 24, 12	in cui mirando ognora intento e fiso	2 4 6 8 10
III 67, xlv, 7	che perch'ognor ne doni a questa e a quella	4 6 8 10
III 68, 538	che in quella parte ognor girava i lumi	2 4 6 8 10

A questi versi si affiancano poi, più rari ma pure attestati, i versi-sintagma, in cui «l'intera successione giambica» è concepita «come unico gruppo di respiro o sintagma intonativo»:⁸⁷

⁸⁷ Praloran 2003a, p. 136. In particolare, è interessante notare come manchino del tutto le «alternative alla bipartizione» che Bellomo 2016 ha invece individuato nella poesia del Magnifico (Bellomo 2016, p. 43); uno dei rari versi tassiani di tal tipo potrebbe essere infatti V 186, vii, 1 «Fa' tu, Signor, che 'l filo in lungo tiri», che però è qui stato classificato come endecasillabo *a minore* in virtù della subordinata contenuta nel secondo emistichio.

I 42, 7	e tu fiorita e verde spiaggia aprica	2 4 6 8 10
II 20, 4	da questa nostra oscura e cieca mente	2 4 6 8 10 ⁸⁸
II 21, 6	di questa fonte mia lucente e viva	2 4 6 8 10
II 104, 178	i pargoletti amor vezzosi e baldi	4 6 8 10
IV 16, 2	che con la luce lor serena e viva	4 6 8 10

La schedatura permette di cogliere una uniforme diffusione del tipo giambico all'interno dei componimenti tassiani: ad eccezione dei versi con invocazione, che prediligono l'attacco di componimento, i versi del tipo 1 si distribuiscono in maniera equanime all'interno dei testi. Nei sonetti, ad esempio, il numero di occorrenze registrato in apertura o in chiusura di partizione è pressoché identico, e lo stesso si può affermare per le stanze: se nel *Furioso* e nelle *Stanze* di Bembo è chiara la tendenza a collocare lo schema giambico «nelle sedi pari, e a disporlo in apertura o chiusura di periodo al fine di creare fini effetti di evidenziazione ritmica»,⁸⁹ in Tasso viene a mancare una qualche funzione strutturante di questo gruppo ritmico.

Non poche occorrenze, infine, contano i versi giambici con ictus ribattuti in 1^a 2^a sede, che stipano sei accenti e che dunque rallentano ulteriormente il ritmo dell'enunciazione (cfr. *infra*, par. 13, p. 105):

II 103, 1	Voi meco fuor de l'acque fresche e vive	1 2 4 6 8 10
II 103, 105	piange ella, e seco piange e l'aere e l'ôra	1 2 4 6 8 10
II 105, 221	qui fera alcuna in questi lochi ascosi	1 2 4 6 8 10
IV 7, 1	Qui dove il Ciel la fredda algente stella	1 2 4 6 8 10
V 9, 12	fien quasi a lato a frutto e fiori e fronde	1 2 4 6 8 10
V 32, 9	grave, empio duol per te nel core invito	1 2 4 6 8 10
V 48, 8	pregio, onde il Mondo ancor t'onora e canta	1 2 4 6 8 10

⁸⁸ I versi-sintagma con molti aggettivi sembrano poco apprezzati anche in anni successivi a Bernardo Tasso: cfr. Meninni 2002, p. 32, che a riguardo scrive «Adornano la locuzione poetica non poco gli aggiunti, o vogliam dirli epiteti. «*Versus adsque epitheto nudus est, ut velut incomptus*», disse Ravvisio. Non siano però molti, come in quel verso del Petrarca *Quell'antico mio dolce empio signore*. Chi può tollerare cinque aggiunti in un verso?».

⁸⁹ Juri 2016, p. 128.

Il gruppo 1, dunque, sembra utilizzato da Tasso al massimo della sua capacità di contenere accenti portanti. E mentre in Bembo, in Sannazaro, in Della Casa vi è una netta predilezione, all'interno del gruppo ritmico, per il modulo con tutti gli accenti sulle sedi pari, per cui lo schema 2^a 4^a 6^a 8^a 10^a è quasi doppio rispetto alla variante con attacco in 1^a sede, in Tasso tale differenza tra i due tipi si riduce a meno di tre punti percentuali (9% con attacco di 2^a e 6.7% con attacco di 1^a). Lo schema prosodico, dunque, sembra scelto da Tasso non tanto perché consente di reiterare in maniera perfetta il medesimo modulo ritmico *atona-tonica*, ma semplicemente perché permette di stipare molto materiale linguistico: ciò che importa, insomma, è che lo schema sia duttile e che possa essere rallentato fino al limite delle possibilità linguistiche. Per questo stesso motivo, la variante con attacco di 4^a è decisamente minoritaria rispetto alle quote di Bembo e Sannazaro.

6. Gli schemi a base anapestica (3^a 6^a 10^a / 3^a 6^a 8^a 10^a / 1^a 3^a 6^a 10^a / 1^a 3^a 6^a 8^a 10^a)

In questa tipologia di endecasillabi, gli schemi che hanno accento di 8^a sono vistosamente più frequenti rispetto a quelli che hanno il secondo emistichio leggero, con accenti soltanto in 6^a e 10^a sede. Il dato conferma la predilezione tassiana per gli endecasillabi che hanno il secondo emistichio più fittamente accentato, e quindi più lento, rispetto al primo. Inoltre, si nota come gli endecasillabi con accento di 3^a 6^a 8^a 10^a sono quasi doppi rispetto ai versi che hanno anche un appoggio in prima sede (1^a 3^a 6^a 8^a 10^a): se Tasso non può, per limiti strutturali, ulteriormente caricare il secondo emistichio, ricerca e predilige almeno l'equilibrio accentuativo eliminando uno degli ictus nella prima parte.

Provando ad analizzare in prima istanza le varianti prosodiche di 1^a/3^a 6^a 10^a, possiamo notare delle costanti ritmico-sintattiche che comportano una ripartizione del verso in tre tempi forti. Innanzitutto, ritroviamo di frequente una dittologia con due elementi sillabicamente consistenti che cadono rispettivamente sotto accento di 6^a e di 10^a. In questo contesto ritmico-sillabico, mi sembra che la dittologia sortisca un effetto differente da quello che di solito produce: se normalmente la coppia coordinata è funzionale ad una bipartizione del verso, qui lo

suddivide in tre segmenti. L'esecuzione impone infatti di indugiare su entrambi i termini del dittico:

II 26, 7	con la scorta d'onore e d'onestate	3 6 10
III 26, 3	per cui Troia dolente et angosciosa	3 6 10
III 58, 11	di cui sete Aristotele e Platone	3 6 10
III 67, liii, 3	così pieno di gelo e di paura	3 6 10
III 67, lxxv, 7	che non turba né tempo né Fortuna	3 6 10
III 68, 33	e solleva i pensieri e l'intelletto	3 6 10
III 68, 72	coronato di rose e di viole	3 6 10
III 68, 110	o tre volte felice e fortunato	3 6 10
III 68, 246	si dovrebbe nel core e ne la mente	3 6 10
IV 4, 10	la parola col pianto e co' sospiri	3 6 10
IV 8, 11	e deposto l'orgoglio e la fierezza	3 6 10
IV 12, 3	con le genti del Tebro e de l'Ibero	3 6 10
IV 15, iii, 8	ho perduto il mio bene e la mia vita	3 6 10

La tripartizione della linea versale può essere data anche dalla disposizione in epifrasi del sintagma coordinato: la figura infatti, «pur alludendo a una bipartizione semantica, sul piano melodico si costituisce “a tre tempi forti” [...]; si tratta, di fatto, di una sottilissima forma di complicazione ternaria di un frazionamento sintattico di tipo binario».⁹⁰ Tale compagine, tipicamente dellacasiana, conta qui numerose occorrenze:

II 109, 36	rime liete cantando et amorose	1 3 6 10
III 8, 11	vaga fama cercando, e pellegrina	1 3 6 10
III 38, 4	lieta vita vivete et onorata	3 6 10
III 67, lxx, 4	di maestro martello o di pittura	3 6 10
III 68, 101	con le luci pendendo, e coi pensieri	3 6 10
III 68, 127	d'amorosa pietate e di desio	3 6 10
IV 20, 1	O più presta a predare e più leggera	3 6 10

⁹⁰ Grosser 2017, p. 196: «proprio nel contrasto dinamico tra questi due movimenti e nella lieve increspatura che si produce, a livello prosodico e intonativo, risiede [...] il motivo della grande fortuna di tale figura nella poesia casiana».

Indagando sull'*ordo artificialis* dei costituenti sintattici, si noterà come anche in questo tipo prosodico la disposizione in anastrofe dei sintagmi produca talvolta un andamento tripartito del verso, creando due piccole increspature nella successione ritmica, nel passaggio da un apice al successivo:

II 104, 28	ed oltraggio / facendo / a primavera	3 6 10
III 67, lvi, 6	con la fiamma / scaldar / de' suoi desiri	3 6 10
III 68, 266	che concetti / donasse / a l'intelletto	3 6 10
III 68, 381	corse / al caro marito / la donzella	1 3 6 10

In ogni caso, se i tre accenti portanti coincidono con gli accenti di sintagma, l'andamento melodico consta di tre apici anche senza anastrofe tra i costituenti:

III 68, 340	e rivolti i pensieri a la lucerna	3 6 10
III 68, 454	non aprir il balcon de l'Oriente	3 6 10
III 68, 567	tu sai ben che ne l'acque è 'l tuo Leandro	3 6 10
III 68, 659	col marito abbracciata si sommerse	3 6 10

All'opposto, può anche darsi che tale passo agogico disposto su tre accenti si coniughi, non senza un certo attrito, con una segmentazione retorico-sintattica bipartita. In questa particolare giacitura ritmica, il primo emistichio è occupato da un sintagma *aggettivo* + *nome*, generalmente formato da un bisillabo e da un trisillabo (o da due trisillabi), ciascuno dotato di accento portante a causa dell'inversione. Il fatto che vi siano due accenti nel medesimo sintagma mi sembra crei dunque una lieve increspatura tra la figura sintattica 'a due' e il passo intonativo 'a tre':

III 54, 2	da le lucide porte d'oriente	3 6 10
III 67, xlviii, 1	E di tanta bellezza innamorato	3 6 10
III 68, 347	come stanco nocchiero a tramontana	1 3 6 10
III 68, 352	a l'amata bellezza se n'andava	3 6 10
III 68, 373	or col candido lembo de la gonna	1 3 6 10
III 68, 446	o spietata nemica degli amanti	3 6 10
III 68, 469	di futura procella a' navicanti	3 6 10
III 68, 606	da pensier tempestosi combattuta	3 6 10

Gli schemi con accento in ottava sede ($1^a/3^a$ 6^a 8^a 10^a), invece, presentano una maggiore varietà nelle realizzazioni. Le correlazioni di tipo $(1+1+1)+(1+1)$, speculari a quelle di tipo $(1+1)+(1+1+1)$ che abbiamo incontrato negli schemi giambici e tipicamente legate allo schema anapestico da Petrarca in poi, sono in Tasso attestate ma poco frequenti. In questi casi, come si vede dagli esempi, la 1^a sede è necessariamente tonica:

V 94, 4	contra gli infidi Traci e contra i Mori	1 3 6 8 10
V 143, 13	volto in noia il piacer, la pace in guerra	1 3 6 8 10
V 167, 14	ogni gloria del mondo, et ogni onore!	1 3 6 8 10

A queste, Tasso preferisce varianti affini, strutturate ancora con corrispondenze, parallelismi o antitesi tra gli emistichi ma caratterizzate da una differente distribuzione degli ictus. Troviamo allora realizzazioni che hanno, ad esempio, una struttura più leggera, di tipo $(1+1)+1$:

I 10, 11	a le lagrime calde, et ai sospiri?	3 6 10
III 31, 3	di celesti amaranti e di viole	3 6 10
III 31, 10	de la luce di Febo e de le stelle	3 6 10

e altrettanto riconoscibili sono le compagini che presentano una ripartizione equilibrata dei tempi forti, e che eseguono dunque uno schema ritmico di tipo $(1+1)+(1+1)$. Nonostante l'equilibrio nella distribuzione delle arsi, comunque la prima parte rimane più ampia «da un punto di vista sillabico» e «il peso sulla linea del verso appare così [*ugualmente*] spostato “a destra”»:⁹¹

I 14, 12	sì pungente è lo spron, sì duro il morso	3 6 8 10
I 17, 10	quelle luci già chiare, or fatte eterne	3 6 8 10
I 80, 6	a lagnarsi la lingua, a pianger l'alma	3 6 8 10
II 104, 221	a tutt'altro vi toglia, a voi vi renda	3 6 8 10
II 111, 47	i tuoi caldi sospiri, e 'l tuo pensiero	3 6 8 10

⁹¹ Praloran 2003a, p. 151.

V 86, 5	or con lugubre gonna e volto molle	3 6 8 10
V 94, 1	Dopo tante vittorie e tanti onori	3 6 8 10
V 136, 12	Chi m'ha tolto mia gioia, e chi l'asconde?	3 6 8 10
V 141, 10	senza fronde arbuscel, senz'acqua rivo	3 6 8 10

Inoltre, sotto accenti di 8^a e 10^a possono essere collocati i membri di una dittologia: l'effetto di questa figura mi sembra ritmicamente differente rispetto a quello, già analizzato, prodotto da coppie coordinate con ictus di 6^a e 10^a. Infatti, «la coesione della coppia» di 8^a e 10^a risalta in maggior misura, così come la forza con cui essa «si staglia melodicamente sul resto del verso»⁹² contribuendo ad uno stacco netto tra i termini coordinati e quanto li precede. L'endecasillabo sarà allora bipartito, e le due parti che lo compongono possono essere entrambe biaccentuali, secondo lo schema (1+1) + *dittologia*:

I 68, 1	Che mi giova fuggir veloce e lieve	3 6 8 10
I 71, 4	seguit'hai la virtù perfetta e vera	2 3 6 8 10
I 113, 3	a cui solo pensando agghiaccio e tremo	3 6 8 10
II 11, 2	per un aere di gloria aperto e chiaro	3 6 8 10
II 25, 2	per la strada del ciel tranquilla e pura	3 6 8 10
V 21, 10	e di tante virtù adornò e chiaro	3 6 8 10
V 59, 9	de le vergini illustri onesto e grato	3 6 8 10

oppure il primo emistichio può contenere un accento in più, con una distribuzione (1+1+1) + *dittologia*:

I 91, 2	questo misero cor circonda e serra	1 3 6 8 10
II 4, 7	ove il cielo non mai tranquillo o chiaro	1 3 6 8 10
II 8, 14	abbia sempre temprato il caldo e 'l gelo	1 3 6 8 10
II 21, 13	canta rime d'amor leggiadre e belle	1 3 6 8 10
V 19, 10	ch'ogni cosa mortal consuma e trita	1 3 6 8 10

Come abbiamo osservato per gli schemi giambici, anche in questa tipologia possiamo assimilare agli esiti ritmici della dittologia in chiusa quelli dei versi che

⁹² Grosser 2016b, p. 160.

ospitano nel secondo emistichio avverbi doppi del tipo *a poco a poco* o *ad ora ad ora*:

I 67, 11	che mi struggono, lasso, a poco a poco	3 6 8 10
III 18, 7	fa sì forte il desio, ch'ad ora ad ora	3 6 8 10
III 24, 1	Se quel dolce pensier, ch'ad ora ad ora	3 6 8 10
V 34, 9	la tempesta del duol che d'ora in ora	3 6 8 10
V 170, 2	che si stillano in pianto a poco a poco	3 6 8 10
V 171, 1	Deh perché rinovelli ad ora ad ora	3 6 8 10 ⁹³

Ancora diverso è, anche qui, l'esito ritmico della dittologia che si trova in posizione centrale, preposta al sostantivo cui si riferisce. Il legame sintattico di tipo cataforico tra la coppia aggettivale e il nome mi sembra si ripercuota anche a livello ritmico, concorrendo a mantenere tesa la curva intonativa sino alla fine del verso:

I 46, 12	non voler ch'una rara e pura fede	3 6 8 10
I 50, 3	coronato di verdi e sacri allori	3 6 8 10
I 77, 8	a mostrar un eterno e dolce aprile	3 6 8 10
I 79, 1	Tutta questa fiorita e verde etate	1 3 6 8 10
I 103, 36	mi vivea degli amati e chiari rai	3 6 8 10
I 112, 2	disgombrando del saggio e dotto petto	3 6 8 10
II 14, 14	e v'invitano a dolce e bel soggiorno	3 6 8 10

E il medesimo effetto è nei (rari) versi-sintagma:

I 3, 1	Se la vostra gelata e fera voglia	3 6 8 10
I 4, 3	ne le vostre gelate e lucid'acque	3 6 8 10

Come nota Grosser per Della Casa, anche in Tasso sono inconsueti i versi con «*trica*la perfetti modellati sull'accentazione di 3^a-6^a». Se però negli endecasillabi casiani tali forme spariscono quasi del tutto, in Tasso rimane «la disponibilità a darne prova episodica come forme di *variatio*».⁹⁴

⁹³ La struttura si trova anche con sintagmi di altro tipo, ad es. I 63, 8 «come vago augellin di ramo in ramo» (1 3 6 8 10).

⁹⁴ Grosser 2016b, p. 159.

II 5, 3	ch'onestà, gentilezza e cortesia	3 6 10
II 108, 22	Vedi Inarime Procida e Misseno	1 3 6 10
II 118, 17	Aristotele, Socrate, e Platone	3 6 10
III 67, v, 7	che di fiamme, di sangue e di ruine	3 6 10
III 68, 30	e d'acanti e di gigli e di narcissi	3 6 10
III 68, 656	e di doglia, e di pianto, e di lamenti	3 6 10 ⁹⁵

Nelle *Rime* tassiane questa figura rimane allora come tessera di chiara derivazione petrarchesca, connotata da un certo preziosismo lirico, ma perde forse il deciso ruolo di contrappunto ritmico che aveva nei versi a base anapestica dei *Fragmenta*, nei quali il *tricolon* era un forte «mezzo retorico di evasione da un modello bipartito». Tipiche variazioni tassiane di questa struttura in elenco, in ogni caso, sono i *tricola* che rimangono interamente nel secondo emistichio, sotto accenti di 6^a, 8^a e 10^a:

V 38, 11	a cui s'ergano altari e statue e tempi	3 6 8 10
V 65, 7	di bellezze, che indora, imperla e inostra	3 6 8 10

o nel primo, con accenti di 1^a, 3^a e 6^a:

V 115, 5	Scrivi, pensi, o ragioni, e 'n qual favella	1 3 6 8 10 ⁹⁶
----------	---	--------------------------

Porta più frequentemente ad una segmentazione plurima del verso la disposizione retoricamente marcata dei costituenti. All'inversione 'semplice', di tipo *acb* si affiancano altri schemi anastrofici, che conducono ad esiti del tutto simili:⁹⁷

I 80, 11	de l'amato arbuscel / cercando / l'ombra	3 6 8 10
----------	--	----------

⁹⁵ L'enumerazione può essere composta anche di quattro o cinque elementi: III 67, v, 2 «i dilette, le gioie, il riso e 'l gioco» (3 6 8 10); III 67, v, 6 «guerra, pianto, sospir, tormento e foco» (1 3 6 8 10); IV 15, viii, 4 «la speranza, il timore, il pianto e 'l riso» (3 6 8 10).

⁹⁶ Talvolta Tasso amplia la figura, occupando il verso con quattro elementi coordinati: II 103, 201 «Cesar Pirro Alessandro e Scipione» (1 3 6 10); V 14, 10 «e corone e trionfi e pompe e pregi» (3 6 8 10); V 166, 3 «i rubini, le perle, e l'ostro, e l'oro» (3 6 8 10).

⁹⁷ Similmente anche negli endecasillabi delle canzoni, ad es. I 22, 29 «Vanno / l'empie sorelle / al mesto fiume» (1 3 6 8 10).

I 82, 14	e lasciar / di virtù / faville accese	3 6 8 10
II 28, 4	con le voglie / del don / maggiori e pronte	3 6 8 10 ⁹⁸
II 104, 28	ed oltraggio / facendo / a primavera	3 6 8 10
IV 107, 134	il celeste / di Dio / messaggio santo	3 6 8 10

L'ordine ardito delle inversioni produce anche qui segmentazioni più fitte, a quattro tempi:

I 6, 7	Ode / quel che / di lei / piangendo / dico	1 3 6 8 10
I 9, 11	cerco / l'orme / seguir / ch'a dietro lassi	1 3 6 8 10
I 16, 2	giorno / mostra / più chiaro / a noi mortali	1 3 6 8 10
I 43, 8	qualitati / cantare / Amor / m'insegna	3 6 8 10
II 19, 9	Fu / la voglia / a peccar / leggiera e pronta	1 3 6 8 10

o a cinque:

I 40, 9	False / meco / lusinghe / oprasti / sempre	1 3 6 8 10 ⁹⁹
---------	--	--------------------------

Le anastrofi, così come le dittologie in punta di endecasillabo e le correlazioni, «tendono a 'chiudere' il verso» rappresentando, come rileva Grosser, una «fonte di stabilità intonativa» nel sistema prosodico tassiano.¹⁰⁰ A queste configurazioni fanno da contraltare i versi caratterizzati invece da una riapertura della linea sintattica, nei quali il secondo emistichio coincide con l'innesco di una inarcatura; tali realizzazioni sono l'esito della presenza di un 'discorso lungo' che travalica i confini del verso:

II 103, 122	per sì tosto ritorlo? or quando mai	3 6 8 10
II 104, 194	fra soavi dilette, acciò dal prato	3 6 8 10
II 105, 290	se fu grave il dolor: l'aurato crine	3 6 8 10
II 105, 320	questo carcer terreno; a l'altra vita	1 3 6 8 10
II 105, 132	e lasciar la città; ma perché errando	3 6 8 10

⁹⁸ La struttura sintattica ricorre quasi uguale in I 129, 12: «co' desiri del don maggiori e pronti».

⁹⁹ Rilevo inoltre versi con 5 tempi forti anche senza anastrofi o iperbati: I 41, 10 «sol celesti pensier d'eterno onore» (1 3 6 8 10); III 48, 5 «poi che contra la morte il ciel t'ha dato» (1 3 6 8 10); IV 30, 12 «sì che l'ira e 'l furor del tempo scampi» (1 3 6 8 10).

¹⁰⁰ Grosser 2016b, p. 160.

II 105, 206	pur temendo di lei; ma poi gli sparti	3 6 8 10
II 110, 30	ti dan basci soavi, acciò s'appaghe	3 6 8 10
II 110, 69	con la nova stagion, benché più volte	3 6 8 10

Talvolta questi endecasillabi non hanno l'accento di 8^a, che in effetti potrebbe rallentare il rilancio della linea melodica:

II 103, 16	Roma allor non ti vide, o le latine	1 3 6 10
II 108, 24	impararo ad amar, né più fiorita	3 6 10

La schedatura mostra come tali realizzazioni abbondino nei componimenti lunghi in metro sperimentale, dove in effetti la scrittura tassiana subisce l'influsso della libertà compositiva dell'esametro latino. In questi testi sperimentali, infatti, su circa 300 versi a base anapestica sono più di 60, ovvero più del 20%, quelli che rilanciano la sintassi dopo una pausa centrale con una congiunzione coordinante o subordinante, o che lasciano un sintagma in sospeso dopo una pausa forte, impedendo dunque che la linea melodica acquisisca una intonazione di tipo discendente con la fine del verso.

7. Gli endecasillabi di 2^a 6^a 10^a e di 2^a 6^a 8^a 10^a

Passo ora rapidamente in rassegna gli schemi prosodici che godono di una diffusione minore nella produzione tassiana rispetto a quelli appena analizzati. In questo tipo ritmico, attestato in Tasso con una frequenza del 6.3%, gli endecasillabi della variante con tre accenti sono meno della metà di quelli a quattro,¹⁰¹ e presentano realizzazioni che si contraddistinguono tutte, come già in Petrarca, «per la [...] velocità e assenza di peso».¹⁰² L'intera lunghezza del verso si riempie solitamente con pochi e ampi polisillabi:

¹⁰¹ Come Petrarca, anche Tasso sembra mostrare dunque una «tendenza a non lasciare uno spazio atono dalla sesta alla decima posizione» (Praloran 2003a, p. 142).

¹⁰² Praloran 2003a, p. 149. Praloran definisce questi endecasillabi come «preziose tessere in cui il tempo del verso scorre attorno ad ampi polisillabi».

II 109, 32	le vaghe pastorelle in compagnia	2 6 10
II 105, 136	dissegnan di trovarsi non lontano	2 6 10
III 23, 10	di novo impareranno a lamentarsi	2 6 10
III 68, 37	divide con brevissimo intervallo	2 6 10

Non molto frequenti – anche se musicalmente ben riconoscibili – sono i versi che contengono avverbi in *-mente*.¹⁰³

I 117, 14	che viva eternamente in Elicona	2 6 10
III 67, xlviii, 3	per cui sì lungamente ha sospirato	2 6 10
IV 58, 11	ma sparger largamente i suoi favori	2 6 10

e gerundi, sia in attacco:

I 125, 74	movendo con tua scorta al suo camino	2 6 10
II 25, 7	rimirando negli occhi a la Natura	2 6 10
II 112, 47	lasciando le compagne e 'l suo diletto	2 6 10
II 117, 36	turbando la mia pace e 'l mio diletto	2 6 10
V 49, 6	serpendo per un prato a la fuggita	2 6 10
V 124, 3	mirando da vicin con la sorella	2 6 10

che in corpo di verso:

I 109, 2	i passi raddoppiando al tuo pensiero	2 6 10
II 108, 26	ma chiamano piangendo il tuo bel nome	2 6 10
III 67, xlvii, 7	le tenebre sgombrando d'ogni intorno	2 6 8 10
III 67, lxxii, 7	di morte difendendo il vostro onore	2 6 8 10
III 68, 399	co' basci interrompendo le parole	2 6 10
IV 81, 2	più chiara risplendendo e più lucente	2 6 10

Tipica conformazione di questi versi leggeri e veloci è invece la presenza di dittologie lunghe, con un elemento reggente ad inizio verso e termini coordinati sotto accenti di 6^a e 10^a:

¹⁰³ Versi siffatti sono presenti anche negli endecasillabi delle canzoni, ad es. II 90, 52 «cantando incominciar soavemente» (2 6 10).

I 143, 8	dormir tra gli amaranti e le viole	2 6 10
II 78, 11	i lauri di Parnaso e d'Elicon	2 6 10
II 115, 60	e prese le ghirlande e l'ornamento	2 6 10
II 114, 11	avanza di beltate e di vaghezza	2 6 10
V 156, 2	quel specchio di onestate e di bellezza	2 6 10
V 187, xiv, 8	spargiamola di croco e d'amaranto	2 6 10

Talvolta la dittologia è aggettivale ed è retta dal sostantivo cui si riferisce; il verso risulta pertanto occupato da un unico sintagma, anche se la linea ritmica interna rimane mossa in corrispondenza degli apici:

II 103, 34	al giovane sì degno e sì perfetto	2 6 10
II 104, 45	con nodo indissolubile et eterno	2 6 10
II 109, 74	fra l'erbe rugiadosa e tenerella	2 6 10
II 117, 18	di lira più famosa et eccellente	2 6 10

La variante prosodica con accento di 8^a modifica invece l'esito ritmico, dal momento che si crea disequilibrio tra la prima parte del verso, più ariosa, e la seconda, in cui i due ictus insistono su uno spazio sillabico ridotto. L'uscita con accento di ottava ospita tipicamente una dittologia, e questa soluzione è in Tasso quasi endemica. Si distinguono due realizzazioni, la prima con dittologia aggettivale preposta al nome (*aggettivo* e *aggettivo + nome*):

I 2, 13	non po' questo mio incolto e basso stile	2 3 6 8 10
I 5, 6	segnate da un benigno e lieto fato	2 6 8 10
I 24, 3	non vide tra i famosi e degni figli	2 6 8 10
I 25, 2	vestito di leggiadro e ricco manto	2 6 8 10
I 29, 14	mi scorga la mia fida e chiara stella	2 6 8 10
I 41, 2	a l'ombra de' sacrali e verdi allori	2 6 8 10
I 52, 6	le stanze i più riposti e ciechi orrori	2 6 8 10

la seconda con dittologia, anche non aggettivale, alla fine del verso. Frequente in questa posizione è la sequenza formata da *parola tronca* (o *monosillabo*) in accento di 6^a + *dittologia*:¹⁰⁴

I 8, 6	accesa d'un piacer caduco e breve	2 6 8 10
I 10, 6	e 'n lei com'in cristal mi specchi e terga	2 6 8 10

Se l'arsi di 6^a cade invece su parola piana, la sinalefe alleggerisce il passaggio tra i due emistichi e riduce, mi sembra, il carattere melodicamente conclusivo della dittologia finale, in virtù del fatto che limita lo scarto tra una prima curva intonativa ascendente e una bruscamente discendente:

I 25, 3	che spinto da desire onesto e santo	2 6 8 10
I 12, 3	vedendomi di doglia afflitto e lasso	2 6 8 10
II 3, 2	compagne del mio duolo acerbo e fero	2 6 8 10

Oggetto di standardizzazione ritmica è anche la prima parte del verso; rilevo infatti la presenza di alcuni endecasillabi stilisticamente connotati che prevedono «nella parte iniziale del verso [...] la successione di un sintagma trisillabico piano seguito da un trisillabo tronco»:¹⁰⁵

III 67, xxiii, 7	d'ardente carità nel fiume eterno	2 6 8 10
III 67, I, 2	incauto villanel che non ha mai	2 6 10

ma l'effetto ritmico dell'ossitonia in sesta sede è il medesimo anche se prima si compaginano lemmi di consistenza sillabica differente:

III 67, i, 7	usate a ricercar il mondo intorno	2 6 8 10
III 67, viii, 6	rempieva di piacer l'umane menti	2 6 8 10

¹⁰⁴ Similmente anche negli endecasillabi delle canzoni, ad es. I 22, 37 «ma trovan lo sperar fallace e 'ncerto» (2 6 8 10); I 22, 49 «ma fuggono da lui nemiche e schive» (2 6 8 10); II 7, 110 «venir con un spirar soave e grato» (2 6 8 10); II 12, 70 «sperando per camin sicuro e corto» (2 6 8 10); II 39, 78 «ov'ora i miei martir contempli e vedi» (2 6 8 10).

¹⁰⁵ Praloran 2003a, p. 149.

III 67, xlv, 3	i vaghi abitator del bel paese	2 6 10 ¹⁰⁶
III 67, lxi, 3	con forme di valor sì rare e nove	2 6 8 10
III 67, lxii, 2	e prova la virtù del raggio ardente	2 6 8 10
V 187, xi, 2	per forza di destin salita al Cielo	2 6 8 10

Ricorrente in questa sede è il lemma apocopato *pensier*:

III 67, viii, 1	E tutti i lor <i>pensier</i> rivolti al male	2 6 8 10
III 67, lix, 5	rivolta col <i>pensier</i> , contenta e paga	2 6 8 10
III 67, xi, 3	mirando col <i>pensier</i> , la bella Idea	2 6 8 10
V 187, xiii, 1	Accogli i miei <i>pensier</i> , che d'ora in ora	2 6 8 10

Insomma, come già rileva Praloran, in queste combinazioni di sintagmi la sapienza compositiva consiste nel saper creare «succession[*i*] di parole diversamente accentate»; tale capacità di orchestrazione è ben esemplificata nel suggestivo andamento ritmico del verso seguente, in cui abbiamo una sequenza di una parola sdrucciola + una tronca + una piana in sinalefe con un'ultima piana, tutte legate da corrispondenze foniche:

V 187, xi, 8	<i>di tenebre</i> e <i>d'orror</i> la <i>terra</i> ingombra	2 6 8 10
--------------	---	----------

Infine andrà rilevato come il tipo prosodico, soprattutto quando conta accenti in 2^a 6^a e 10^a sede, sia «estremamente favorevole all'articolazione [...] del verso in tre segmenti ritmici».¹⁰⁷ Tale tripartizione è fornita, come d'abitudine, dall'ordine marcato con cui sono disposti i costituenti:

III 67, ii, 8	mi lievi / di sue lodi / al vero segno	2 6 8 10
III 67, xv, 5	quant'anime / del Ciel / son cittadine	2 6 10
III 67, lxi, 2	che subito / dal volgo / n' allontana	2 6 10 ¹⁰⁸

¹⁰⁶ Qui il rimando è senz'altro a *Rvf* 303, 9: «o vaghi habitator' de' verdi boschi».

¹⁰⁷ Praloran 1988, p. 47.

¹⁰⁸ Le inversioni possono però anche qui segmentare il verso in più di tre frazioni: V 186, xv, 8 «andar / di più corone / ornato / il ciglio» (2 6 8 10), IV 15, ii, 4 «facesti / del tuo duol / pietoso / il mare» (2 6 8 10).

Tasso accorda al gruppo 5 meno occorrenze rispetto ai poeti coevi (Tasso 6.3%; Bembo 7.50%; Sannazaro 7.44%), diminuendone l'uso nel corso del tempo: dagli anni Trenta agli ultimi due libri la percentuale tassiana, del tutto simile a quella di Petrarca (6.38%, che a sua volta nei *Fragmenta* ne «rid[uce] vistosamente la frequenza rispetto alla poesia precedente»),¹⁰⁹ si abbassa di almeno un punto percentuale, avvicinandosi maggiormente alla quota di Della Casa, il quale ne fa un uso ancora più parco (5.04%).

8. Gli endecasillabi di 4^a 6^a 10^a

In Tasso gli endecasillabi di questo tipo si attestano attorno al 6.2%, con una frequenza dunque sensibilmente più bassa rispetto a Bembo (10%) o a Sannazaro (8%). Lo scarso utilizzo di versi con sedi toniche in 4^a e 6^a posizione dimostra ulteriormente la tendenza dell'autore a non frequentare schemi che abbiano il secondo emistichio scarico. Tasso si avvicina maggiormente piuttosto all'*usus* casiano (5%, ma anche dei lirici marinisti, 4.7%): anche in Della Casa, infatti, «l'assenza di un secondo emistichio *numeroso* [...] penalizza inevitabilmente la fortuna di questi moduli ritmici, che prevedono un rallentamento nella zona centrale e una distensione più rapida verso la parola-rima».¹¹⁰

A riempire lo spazio atono tra la sesta e la decima posizione si registra spesso la presenza di una parola proparossitona (secondo uno «schema nobile e di lunga durata»),¹¹¹ solitamente un aggettivo:

II 33, 3	candida, pura, e <i>semplice</i> angeletta	1 4 6 10
II 106, 78	sparger di frondi l' <i>arido</i> terreno	1 4 6 10
II 104, 101	non temerà <i>mortifero</i> letargo	4 6 10

¹⁰⁹ Bellomo 2016, p. 47.

¹¹⁰ Grosser 2016b, p. 155. Lo stesso afferma anche Juri: il modulo «proprio a partire dai *Fragmenta* subisce un forte ridimensionamento a causa della scarsa densità accentuale della sua clausola, che confligge con l'esigenza di tardità connaturata alla lirica petrarchesca e petrarchista» (Juri 2017b, pp. 189-190).

¹¹¹ Juri 2017b, p. 190.

Il qualificativo sdrucciolo può anche essere il primo di una dittologia posposta al nome:

II 21, 11	e qualche cigno <i>candido</i> e gentile	2 4 6 10
III 67, xxx, 6	spiegando l'ala <i>candida</i> e vermiglia	2 4 6 10
III 68, 12	co' suoi be' lumi <i>tremuli</i> e vivaci	2 4 6 10

o il secondo di una dittologia preposta al nome:

I 40, 1	Poi che gli amari e <i>rapidi</i> torrenti	1 4 6 10
I 62, 1	Questa mia pura e <i>candida</i> colomba	1 4 6 10
I 23, 4	da l'odorato e <i>lucido</i> oriente	4 6 10
III 53, 7	le cui ardenti e <i>lucide</i> fiammelle	4 6 10

Come spesso accade in contesti ben definiti nella memoria ritmica, l'autore preme sul pedale della riconoscibilità facendo un uso ricorsivo anche dei medesimi lemmi.

L'aggettivo utilizzato in simili contesti è dunque spesso *candido*, o *angelico*:

I 17, 8	più vago fai l' <i>angelico</i> soggiorno	2 4 6 10
I 85, 10	e da le saggie <i>angeliche</i> parole	4 6 10
II 82, 4	nato dal vostro <i>angelico</i> splendore	1 4 6 10
IV 73, 3	rimiri questa <i>angelica</i> figura	2 4 6 10
IV 79, 1	Alma divina, <i>angelico</i> intelletto	1 4 6 10
V 111, 3	da l'infinita <i>angelica</i> bellezza	4 6 10

o *liquido*:

I 44, 1	Tra 'l mormorar de' <i>liquidi</i> cristalli	4 6 10
I 103, 9	per questi puri e <i>liquidi</i> cristalli	2 4 6 10
I 128, 2	de' tuoi cristalli <i>liquidi</i> e lucenti	4 6 10
V 1, 5	o primo onor del <i>liquido</i> elemento	2 4 6 10

Ma sotto accento di 6^a possiamo trovare anche un sostantivo sdrucciolo; e se al centro del verso vi è l'«accostamento, a una parola piana (o tronca + sillaba atona),

di un [sostantivo] proparossitono», si otterrà «una scansione rapida e particolarmente intensa»:¹¹²

I 119, 4	salisti al Ciel tra l' <i>anime</i> beate	2 4 6 10
III 67, xxiii, 1	Formata ch'ebbe l' <i>opera</i> gentile	2 4 6 10

Frequentemente in questa posizione si attesta il lemma *lagrime*:

I 124, 4	di gir versando <i>lagrime</i> e lamenti	2 4 6 10
I 137, 10	e queste amare <i>lagrime</i> chiudete	2 4 6 10
V 176, 3	e rasciugar le <i>lagrime</i> correnti	4 6 10
V 187, iii, 3	e 'l mio gioir in <i>lagrime</i> converso	4 6 10 ¹¹³

e più di una occorrenza conta anche la parola *secolo*:

II 48, 3	perché 'l <u>futuro</u> <i>secolo</i> sapesse	2 4 6 10
II 59, 4	vivrete al par del <i>secolo</i> <u>futuro</u>	2 4 6 10
III 58, 2	a' cari figli al <i>secolo</i> <u>futuro</u>	2 4 6 10
V 118, 14	o lieta vita, o <i>secolo</i> beato!	2 4 6 10
V 188, iii, 7	perché il <u>futuro</u> <i>secolo</i> non taccia	2 4 6 10

Non sempre però le dittologie coinvolgono un termine sdrucchiolo, e talvolta ricorre la sequenza *bisillabo/trisillabo* + *quadrisillabo* piani:

I 75, 11	siami così <i>cortese e liberale</i>	1 4 6 10
I 91, 10	ultimo a questi <i>amari e dolorosi</i>	1 4 6 10
I 140, 9	uditemi, aure <i>dolci e pellegrine</i>	2 4 6 10
II 31, 8	cantando in stil <i>leggiadro et amoroso</i>	2 4 6 10
II 110, 35	turban quest'onda <i>chiara e cristallina</i>	1 4 6 10
II 113, 9	vinta da doglie <i>acerbe et angosciose</i>	1 4 6 10

Si tratta di dittologie composte da termini lunghi, che occupano la maggior parte dello spazio sillabico; in qualche caso, inoltre, la coppia di termini coordinati è

¹¹² Mengaldo 1963, p. 245.

¹¹³ Per l'apocope davanti a vocale cfr. *supra*, Nota 82.

ulteriormente allungata da preposizioni, pronomi, avverbi o altre particelle proclitiche. Questi monosillabi in correlazione riescono, mi sembra, ad arricchire almeno da un punto di vista fonico il secondo emistichio, increspando leggermente un andamento melodico che altrimenti correrebbe velocemente verso la rima:

I 63, 2	corre così leggiera, <i>e sì</i> fugace	1 4 6
I 103, 18	invan d'amor <i>mi</i> doglio <i>e mi</i> lamento	2 4 6 10
I 103, 88	e certo sin <i>dal</i> latte e <i>da la</i> culla	2 4 6 10
II 2, 4	canto d'amor pien d'ira <i>e di</i> dispetto	1 4 6 10
II 30, 10	col grembo pien di rose <i>e di</i> viole	2 4 6 10
V 179, 5	S'ella, o mio cor, <i>non</i> vede <i>e non</i> intende	1 4 6 10

Infine, anche in questo gruppo prosodico ritrovo la variante coordinata in epifrasi. Questa «struttura retorico-sintattica altamente semantizzata in direzione grave»¹¹⁴ istilla nel verso il particolare effetto ritmico che è proprio della figura: con il sostantivo sotto accento di 6^a sembrano concludersi sia il sintagma che l'arco intonativo. Il secondo elemento coordinato, quindi, costringe il lettore a riorganizzare la linea melodica dopo un istante di incertezza:

I 32, 4	e le famose chiome <i>e trionfanti</i>	4 6 10
I 92, 2	come veloce augello <i>e pellegrino</i>	1 4 6 10
I 123, 10	fuor di quest'ampio mare <i>e tempestoso</i>	1 4 6 10
II 42, 8	volgete al destro calle <i>e diletto</i>	2 4 6 10
II 107, 15	portar le fresche rose <i>e mattutine</i>	2 4 6 10
II 109, 23	ora gli oscuri giorni <i>e nubilosi</i>	1 4 6 10

Il tipo prosodico sembra essere, al pari di altri con accenti su sedi pari, decisamente funzionale alla bipartizione, che si configura, oltre che con la dittologia finale, anche nelle correlazioni tra i due emistichi, attestate in Tasso benché raramente:

II 4, 13	col foco in sen, cogli occhi lagrimosi	2 4 6 10
II 11, 7	poi che per nostro schermo e per riparo	1 4 6 10

¹¹⁴ Grosser 2016b, p. 156.

II 103, 99 coi crini sparsi, e senza leggiadria 2 4 6 10

Presenti sono poi anche qui le bipartizioni dovute ad una pausa centrale dopo l'accento di 4^a o di 6^a, cui segue l'innescò di una inarcatura. Ma ad essere coinvolto nell'*enjambement* può essere anche il primo emistichio, che coincide allora con il *rejet*:

I 1, 10	pieni di puro affetto: e s'a quel segno	1 4 6 10
I 54, 6	il pianto fosser rotte, et altrettante	2 4 6 10
I 75, 1	O mio verace Sol, che col tuo d'oro	2 4 6 10
I 58, 41	di panni allegri, e toglì a le tue sponde	2 4 6 10
I 100, 13	non vol udirmi, e come fuggitivo	2 4 6 10
II 103, 139	pose il dolor: ma in vece di parole	1 4 6 10

Compagini di questo tipo sono, come abbiamo già visto, «un corollario del *discorso lungo*, con sensibile forza contrappuntistica, sia che dipenda da una inarcatura precedente, sia che prolunghi la traiettoria sintattica sul verso successivo».¹¹⁵ Talvolta la cesura dovuta all'inarcatura è anzitempo, entro le prime posizioni:

II 105, 41 partisse; Amor col tacito focile 2 4 6 10

Meno diffusi in questa categoria sono, invece, i versi tripartiti o quadripartiti; le ripartizioni plurime attestate sono comunque ottenute, come negli altri moduli, mediante incisi:

I 87, 10	l'alta mia Donna, Amore, e 'l mio destino	1 4 6 10
I 88, 12	è questo il frutto, Amor, che si raccoglie	2 4 6 10
III 68, 348	tu adunque, stella mia, col tuo splendore	2 4 6 10

o con un ordine marcato dei costituenti sintattici:

I 14, 14	dove / raddoppia / Amore / i miei tormenti	1 4 6 10
I 19, 11	Amor / agli occhi miei / non vi disegni	2 4 6 10

¹¹⁵ Grosser 2016b, p. 156.

I 30, 14	chiama / per te / felice / il suo destino	1 4 6 10
----------	---	----------

Cospicua inoltre è la presenza di *tricola* o di elenchi più lunghi:

I 103, 106	gli arbor, le fere, i sassi e le persone	1 4 6 10
II 112, 42	piangendo Sena, Rodano, e Garona	2 4 6 10
II 118, 19	e dove Cotta, Crasso, e Cicerone	2 4 6 10
II 103, 209	narcisso, calta, nardo e semprevivo	2 4 6 10
III 67, xli, 6	il mirto, il pino, il populo, e l'abete	2 4 6 10

spesso fortemente topizzati da un punto di vista semantico:

III 28, 12	l'andar celeste, il riso, le parole	2 4 6 10
IV 78, 10	dolci, soavi, angeliche parole	1 4 6 10
V 132, 5	cari, soavi, angelici concetti	1 4 6 10
V 136, 5	le saggie, oneste, angeliche parole	2 4 6 10

In molti di questi casi, «peraltro assai prezios[*i*]», la «serie enumerativa» si protrae senza soluzioni di continuità», provocando un «andamento melodico, tirato senza scarti agogici, su un'unica linea». ¹¹⁶

Come accade in attacco agli endecasillabi di 2^a 6^a 10^a, spesso anche qui la distanza accentuale maggiore, ovvero tra sesta e decima posizione, è coperta da polisillabi, generalmente quadrisillabi. ¹¹⁷ Tra questi ultimi, il termine *maraviglia* ricorre con una certa frequenza:

III 67, xvii, 4	scorger si può di Dio la <i>maraviglia</i>	1 4 6 10
III 67, xxv, 4	note, ch'empier ciascun di <i>maraviglia</i>	1 4 6 10
III 67, xxx, 2	a così dolce e strana <i>maraviglia</i>	4 6 10
III 67, xlvii, 3	e tutto pien di strana <i>maraviglia</i>	2 4 6 10
III 67, l, 7	a così strana e nobil <i>maraviglia</i>	4 6 10
V 186, xi, 2	un vello aurato e vago a <i>meraviglia</i>	2 4 6 10

¹¹⁶ Praloran 2003a, p. 145.

¹¹⁷ Sono invece quasi assenti i versi con pentasillabi (spesso ottenuti con dieresi) in chiusura: III 67, xxxvi, 5 «da le virtù celesti accompagnati» (4 6 10); V 186, x, 4 «purpuree, d'or, d'azzurro orientale» (2 4 6 10); V 187, xiii, 6 «col giorno in sen dal lido orientale» (2 4 6 10).

Attestata è anche, però, la situazione opposta, in cui «lo spazio atono del secondo emistichio è colmato [...] da qualche monosillabo più un trisillabo o bisillabo che cade in sede di rima».¹¹⁸ In questi casi la fine del verso risulta dunque più frammentata rispetto alla compattezza garantita dal polisillabo, e l'enunciazione appare forse meno spedita:

III 67, xiii, 5	compiacque in questa sola <i>al suo</i> desio	2 4 6 10
III 67, xvi, 5	si sente porre al collo <i>una</i> catena	2 4 6 10
III 67, xvii, 6	esce talor, e seco <i>si</i> consiglia	1 4 6 10
III 67, xxxv, 5	ricca più d'altra al mondo <i>te n'</i> andrai	1 4 6 10
III 67, xli, 3	e porteranno al mare <i>il lor</i> tesoro	4 6 10
III 67, liv, 7	possa cantar a chi <i>non gli ha</i> veduti	1 4 6 10
V 186, vi, 5	o nel profondo mar <i>non si</i> sommerga	4 6 10
V 186, vii, 5	onde l'afflitta Italia <i>ne</i> respiri,	1 4 6 10
V 186, ix, 1	L'udio 'l Motor eterno, <i>e con quel</i> riso	2 4 6 10
V 188, i, 7	ma ciò fia vostro don, <i>ché non è</i> dato	2 4 6 10

Si noti come molto spesso il monosillabo che precede la parola in rima sia la preposizione *di* (o la sua variante articolata, in forma analitica), e quindi in ultima posizione nel verso cada un genitivo:

III 67, i, 3	per inalzarvi al regno de le stelle	4 6 10
III 67, iii, 7	e caggian fior dal ciel di Citarea	2 4 6 10
III 67, xxix, 3	con occhi d'Argo e penne di colomba	2 4 6 10
V 186, iii, 5	– O sommo Iddio gran padre de le cose	2 4 6 10
V 187, viii, 8	contempli l'alto Dio de la natura	2 4 6 10
V 187, xii, 5	e più che d'altro vago del suo duolo	2 4 6 10

9. Gli endecasillabi dattilici (1^a 4^a 7^a 10^a / 2^a 4^a 7^a 10^a / 4^a 7^a 10^a)

Com'è tipico della prassi cinquecentesca, anche Tasso fa un uso parco degli schemi dattilici, che nella tradizione sono notoriamente percepiti, «più per la spinta

¹¹⁸ Bellomo 2016, p. 50.

bembiana che non per la prassi poetica di Petrarca stesso»,¹¹⁹ come eccessivamente antilirici. Tuttavia, se Tasso riduce la quantità di endecasillabi di questo tipo rispetto al modello petrarchesco, la sua percentuale (3.6%) non è così bassa se confrontata con gli altri autori a lui coevi (in Bembo è al 2.8%, in Sannazaro addirittura all'1.26%, in Della Casa al 2.3%). Tasso dunque non sembra sviluppare in maniera tanto radicale quanto i suoi contemporanei l'avversione per lo schema prosodico di 4^a e 7^a, come per altro confermano anche i dati che la critica offre sulla diffusione di tale modulo accentuativo nella produzione epica dell'autore:

nel Parnaso del tardo Rinascimento c'è un solo poema epico di qualche nome che non lesini i versi accentati su quarta, settima e decima: l'*Amadigi* di Bernardo Tasso. Si può calcolare che egli li adoperi nella proporzione media del sei per cento o poco meno; la quale è per quel tempo alta e va interpretata come indizio (o conferma) di corritività stilistica, benché non si deva escludere che, verseggiando così, Bernardo intenda seguire più dei suoi emuli il grande modello ariostesco.¹²⁰

Seguendo il magistero petrarchesco, Tasso fa un abbondante uso delle soluzioni che consentono di mitigare l'andamento dattilico; in particolare, numerose sono le occorrenze di endecasillabi caratterizzati dalla presenza, in sesta sede, di un monosillabo «sostanzialmente proclitico ma pure in grado, col suo piccolo peso, di modificare la percezione del ritmo».¹²¹ Il monosillabo in questione è anche in Tasso tipicamente un aggettivo possessivo premesso al sostantivo e, se presente, al qualificativo:

¹¹⁹ Grosser 2016b, p. 13. Sulla scarsa diffusione del modulo dattilico nel petrarchismo cinquecentesco cfr. almeno Praloran 2001, p. 415, e Colussi 2011, p. 286. Quest'ultimo, inoltre, mette in luce come anche gli interventi correttivi di Torquato Tasso procedano nella direzione di una «rarefazione crescente» del tipo ritmico.

¹²⁰ Pirotti 1979, p. 53. Diverso invece è il dato che ottengo per le ottave liriche: la percentuale di questo tipo di endecasillabi nelle stanze tassiane presenti nelle *Rime* scende rispetto alla media della produzione autoriale, attestandosi attorno al 2.7%. Evidentemente il modello che agisce nelle ottave liriche di Tasso è quello bembiano, dal momento che tale frequenza tassiana è del tutto paragonabile a quella dei dattili rinvenuti da Juri 2016 nelle *Stanze* del poeta veneziano (2.50%).

¹²¹ Praloran 2003a, p. 147. Secondo Praloran, la presenza di monosillabi in questa posizione è endemica nei dattili bembiani: «quasi tutte le presenze nella raccolta bembiana sono sottoposte a un trattamento melodico inaugurato nel *Canzoniere* che mira alla riduzione della fisionomia ritmica caratteristica del modulo avvicinandolo a quello di sesta e settima» (Praloran 2001, p. 415).

I 2, 11	ch'ogn'altro invidi il <i>tuo</i> stato gentile	2 4 7 10
I 6, 11	che doni tregua a' <i>miei</i> fieri martiri?	2 4 7 10
I 9, 8	ma nol consente il <i>mio</i> fero destino	4 7 10
I 16, 3	con le due vive <i>sue</i> stelle fatali	4 7 10
II 44, 1	Qui dove meste il <i>lor</i> caro Fetonte	1 4 7 10

L'effetto ritmico è invece affatto differente qualora il possessivo venga a trovarsi tra il qualificativo e il sostantivo (preceduto o seguito da un secondo qualificativo); in questo contesto, infatti, il monosillabo interposto diventa tonico, causando un vero contraccento.¹²² Gli endecasillabi di questo tipo sono allora conteggiati tra quelli con accento ribattuto (cfr. *infra*, par. 12, p. 84):

I 112, 9	io de le lunghe <i>mie</i> gravi fatiche	1 4 6 7 10
I 120, 8	pasce il divino <i>suo</i> chiaro intelletto	1 4 6 7 10
II 82, 9	Già la profonda <i>sua</i> salda radice	1 4 6 7 10
II 95, 25	spogliar de' verdi <i>lor</i> vaghi capelli	2 4 6 7 10
II 95, 45	agli occhi il primo <i>lor</i> chiaro splendore	2 4 6 7 10
II 99, 43	scorger il breve <i>suo</i> torto viaggio	1 4 6 7 10
II 101, 19	e che del fero <i>mio</i> stato infelice	4 6 7 10

Tipici in questa posizione sono anche gli aggettivi monosillabici per troncamento, che per la loro mancanza di specificità semantica ricorrono in numerosi contesti; la consistenza sillabica li rende pure adatti a rallentare lievemente il ritmo prima dell'accento di settima. Riporto qualche esempio con *bel*:

I 42, 42	per più messaggi il <i>bel</i> nome gentile	4 7 10
I 53, 9	sol quanto penso al <i>bel</i> lume soave	1 2 4 7 10
II 33, 9	qual ricca gemma in <i>bel</i> vaso lucente	2 4 7 10
III 2, 9	Da l'aere sol del <i>bel</i> viso sereno	2 4 7 10

e qualche verso con *gran*:

II 98, 10	quanto valor il <i>gran</i> Davalo amanta	1 4 7 10
-----------	---	----------

¹²² Così infatti anche in *Rvf* 246, 14 «senza l'oneste sue dolci parole» (1 4 6 7 10), scandito con contraccento nel registro AMI.

Pure in queste giaciture ritmico-sintattiche, dunque, Tasso utilizza tessere linguistiche altamente adattabili sul piano semantico e per consistenza fonica al fine di costruire vere e proprie formule fisse che ricorrono identiche a stabilizzare la cadenza del verso. È quanto accade, come abbiamo visto, con *bel* e *gran*, che non solo ritornano molte volte in 6^a posizione, ma vengono anche utilizzati in maniera ‘componibile’ all’interno di sintagmi con gradienti di ricorsività crescente. Spesso concorrono, infatti, con un aggettivo possessivo bisillabico ad accompagnare un sostantivo:¹²³

II 26, 1	Deh potess’io, de’ <i>be’</i> vostri pensieri	1 4 7 10
II 59, 12	ove pascendo il <i>bel</i> vostro desio	1 4 7 10
II 64, 2	con mille raggi il <i>bel</i> nostro orizzonte	2 4 7 10
II 104, 34	per far più vago il <i>bel</i> nostro orizzonte	2 4 7 10

e spesso il sostantivo è il medesimo:

V 58, 13	quanto circonda il <i>gran</i> nostro emispero	1 4 7 10
V 63, 4	alluma tutto il <i>gran</i> nostro emispero	2 4 7 10
V 102, 3	mentre ch’alzato al <i>bel</i> nostro emispero	1 4 7 10
V 116, 6	quanto circonda il <i>gran</i> nostro emispero	1 4 7 10 ¹²⁴

In Tasso si trovano, inoltre, altri monosillabi imperniati in sesta sede:

I 11, 14	et io mendico <i>pur</i> cheggio la morte	4 7 10
I 18, 1	Già desiai con <i>men</i> fera fortuna	1 4 7 10
I 73, 12	l’ora è omai tarda, e <i>chi</i> seco ne mena	1 4 7 10

¹²³ In questo caso, tra il possessivo e il sostantivo non ci deve essere contiguità d’accento, altrimenti la distribuzione delle sedi toniche muta. L’aggettivo possessivo bisillabico infatti perde la sede tonica se è premesso al nome e si pone in continuità d’accento con il qualificativo (cfr. Praloran-Soldani 2003, p. 40). Tale contesto è riscontrato, mi sembra, soltanto tre volte, nelle quali comunque l’incontro delle vocali in sinalefe screzia la sequenza di due piedi dattilici successivi: II 13, 1 «L’ardente Sol del vostro alto valore» (2 4 7 10); II 48, 8 «lungi mi tien da vostra alma beltate» (1 4 7 10); V 129, 3 «la dispietata nostra aspra ventura» (4 7 10).

¹²⁴ Il *pattern* ritorna anche nelle canzoni, ad es. II 7, 15 «Febo portar al *bel* nostro emispero» (1 4 7 10).

I 130, 8	s'ode più dolce, o <i>più</i> saggie parole	1 4 7 10
----------	---	----------

e di una certa diffusione godono anche il pronome relativo obliquo *cui*:

I 128, 5	ti chiama Alcippo, a <i>cui</i> solo risponde	2 4 7 10
II 33, 5	Lume del mondo, il <i>cui</i> vago splendore	1 4 7 10
II 42, 1	Divo Aretin, il <i>cui</i> nome famoso	1 4 7 10
II 53, 5	piangono i lauri, a <i>cui</i> fera togliete	1 4 7 10

e la particella avverbiale *sì*:

II 67, 5	ti sian le stelle <i>sì</i> larghe e seconde	2 4 7 10
II 105, 125	che fean ritorno a <i>sì</i> dolce dimora	2 4 7 10
II 111, 7	voi pigri state in <i>sì</i> tristi soggiorni	1 2 4 7 10
II 116, 16	non hanno i monti <i>sì</i> vaghe le rose	2 4 7 10

In tale posizione, infine, si attesta la presenza verbi monosillabici che, in contiguità di accento con la parola successiva, riducono ma non annullano la propria forza:¹²⁵

I 41, 4	co' chiari ingegni <i>far</i> dolce dimora	2 4 7 10
I 143, 2	dormir la Notte, e <i>dar</i> loco a l'Aurora	2 4 7 10
II 52, 8	che con gli antichi <i>va</i> lieto et altero	4 7 10

Negli endecasillabi tassiani ritroviamo anche situazioni ritmico-sintattiche opposte a queste: talvolta, infatti, il materiale linguistico è disposto in modo tale da marcare (anziché dissimulare) il ritmo dattilico. È quello che succede, mi sembra, quando in 6^a sede ricorre una parola soggetta ad elisione, che poggia sul termine successivo, scaricando tutto il proprio peso sull'accento di 7^a:

I 6, 9	Se l'ode e vede, <i>ond</i> 'avien che non desta	2 4 7 10
--------	--	----------

¹²⁵ Gli stessi moduli ritmico-sintattici sono ritrovati anche da Bellomo 2016 nei versi dattilici del *Canzoniere* del Magnifico. Nel caso dei verbi monosillabici in sesta sede, Bellomo avverte che «in tal caso il suo [*del verbo*] peso è più forte (andrebbe forse considerato vero e proprio ictus?)» (Bellomo 2016, p. 51). Configurazioni simili si riscontrano poi nelle canzoni tassiane, ad es. I 22, 74 «e dentro a lor, che son cupe e profonde» (2 4 7 10); I 22, 75 «col vaso in mano fa spesso ritorno» (2 4 7 10).

I 9, 7	co' chiari studi <u>a tutt'altro m'involò</u>	2 4 7 10
I 11, 6	da quelle luci a <i>null'</i> altre seconde	2 4 7 10
I 24, 6	per gir là su <i>dov'ogn'</i> uom s'affatica	2 4 7 10
I 42, 10	Secco è lo stelo <i>ond'</i> ergea la speranza	1 4 7 10
II 25, 13	di voi scrivendo, <u>a tutt'altro m'involò</u>	2 4 7 10

Lo stesso esito si avrà con due particelle proclitiche in successione, inadeguate a fornire quel contrappunto ritmico in 6^a sede che abbiamo visto in precedenza:

I 56, 12	e prego Amor, <i>che con</i> l'aure seconde	2 4 7 10
I 92, 1	Dolce pensier, <i>che con</i> piume <u>amoro</u> se	1 4 7 10
I 127, 13	col dolce suon <i>de le</i> note <u>amoro</u> se	2 4 7 10 ¹²⁶
II 101, 29	ch'ogn'anno avrai <i>ne la</i> nova stagione	2 4 7 10

Già Praloran mostra come, nei testi in ottave da lui schedati, il modulo dattilico «concorra o sia in stretta relazione all'impiego di veri e propri “sintagmi ritmici” assai ricorrenti».¹²⁷ Lo studioso identifica il ritorno di strutture che troviamo facilmente anche nella versificazione tassiana. Si tratta in particolare di dittologie aggettivali alla fine del verso, in verità non troppo frequenti in questo gruppo prosodico:

III 67, xviii, 1	A quella bocca, che <i>perle e rubini</i>	2 4 7 10
V 187, v, 3	tutte le cose <i>gioconde e liete</i>	1 4 7 10
V 187, ix, 3	e que' pensieri <i>maritali e casti</i>	4 7 10

oppure del pattern *sostantivo + aggettivo* (ma esito simile è anche con ordine inverso degli addendi) secondo la sequenza «bisillabo piano + trisillabo o quadrisillabo iniziante per vocale»:¹²⁸

V 2, 14	posar si possa ogni <i>spirto gentile</i>	2 4 7 10
III 67, xli, 7	onde la selva di <i>foglia novella</i>	1 4 7 10
III 67, xli, 6	il picciol corno da <i>fresca fontana</i>	2 4 7 10

¹²⁶ Similmente nella canzone I 70, 86 «tutti i piacer *de la* vita amorosa» (1 4 7 10).

¹²⁷ Praloran 1988, p. 41.

¹²⁸ Praloran 1988, p. 41.

o, ancora, della sequenza *polisillabo sdrucchiolo* + *bisillabo piano* (o trisillabo se sussiste la possibilità di sinalefe):

III 67, xxxvii, 3	al lieto suon de l' <i>angeliche squille</i>	2 4 7 10
V 186, iv, 7	onde poi fanno con <i>ordine eterno</i>	1 4 7 10
V 186, xiv, 7	da l'avarizia de' <i>Prencipi indegni</i>	4 7 10

In generale, si può notare come gli endecasillabi dattilici siano anche in Tasso tutto sommato privi di elaborazione retorica, e rari siano i versi con parallelismi o *tricola*:

III 67, xlvii, 6	che con la fronte, e con gli occhi lucenti	4 7 10
III 67, xlii, 3	tal ch'ogni piaggia, ogni colle, ogni piano	1 4 7 10
V 186, vi, 1	Poi che 'l timone e le chiavi e la verga	1 4 7 10

10. Gli endecasillabi di 1^a 6^a 10^a e di 1^a 6^a 8^a 10^a

In Tasso tali compagini prosodiche sono decisamente residuali (1.47%) poiché, come già nota Praloran, nei versi di questo gruppo «lo spazio atono è condotto ai limiti delle possibilità prosodiche della lingua»: si tratta infatti di «soluzioni ritmicamente molto squilibrate, con un attacco marcato e poi un grave vuoto fino alla sesta sillaba». ¹²⁹ In ogni caso, all'interno del gruppo 7 l'autore non tradisce la sua preferenza per i versi ricchi di ictus nel fondo, e tra le due varianti predilige quelli con accento di 8^a.

Questi endecasillabi ospitano spesso una parola sdrucchiola in attacco, e «l'isolamento sintattico, ma anche ritmico della parola d'apertura, contribuisce a renderla molto “visibile”»: ¹³⁰

II 78, 1	<i>Giudice</i> de' miei scritti accorto e saggio	1 6 8 10
III 68, 108	<i>giovane</i> primavera il vecchio verno	1 6 8 10

¹²⁹ Praloran 2003a, p. 152.

¹³⁰ Praloran 2003a, p. 153.

Singolari sono gli esiti con un nome proprio ad inizio verso:

I 110, 13	<i>Cefalo</i> la sua Procri, e teco torni	1 6 8 10
I 126, 8	<i>Titiro</i> fra' pastor famoso e raro	1 6 8 10
I 133, 3	<i>Licida</i> , che 'l pastor più dotto e saggio	1 6 8 10
II 112, 6	<i>Crocale</i> , che ne l' alte e ricche sponde	1 6 8 10
III 10, 5	<i>Venere</i> e i pargoletti amori intorno	1 6 8 10

o con un verbo a cui si aggiungano uno o più clitici:

I 81, 14	<i>irsene</i> più che mai soperba Roma	1 6 8 10
I 109, 9	<i>mostrami</i> com'io possa a Morte avara	1 6 8 10
I 136, 6	<i>odesi</i> mormorare un puro fonte	1 6 8 10
II 53, 9	<i>spogliansi</i> di Parnaso i sacri colli	1 6 8 10

In alcuni versi, inoltre, «è interessante la variazione dell'accento di parola nei primi due costituenti: sdrucchiolo + tronco, elemento che contribuisce alla memorabilità della figura»,¹³¹ come accade nell'attacco petrarchesco *movesi il vecchierel*:

III 67, xxxv, 3	<i>volgano</i> al suo <i>fattor</i> le luci omai	1 6 8 10
III 67, lxi, 2	<i>lucide</i> con l' <i>ardor</i> de' vostri raggi	1 6 8 10

La posizione in attacco di verso, molto rilevante, è spesso occupata anche da un verbo parossitono, molte volte parenetico, seguito da uno o più monosillabi:

I 123, 9	<i>Duolti</i> che non t'alzasti insieme a volo	1 6 8 10
II 74, 14	<i>faccian</i> col suo seren la terra allegra	1 6 8 10
III 62, 13	<i>abbia</i> 'l tuo fiumicel dorate arene	1 6 8 10
III 68, 277	<i>credi</i> , non temerò per esser teco	1 6 8 10
III 68, 571	<i>odi</i> le mie preghiere, o santa Diva	1 6 8 10
V 124, 9	<i>mira</i> la compagnia de' degni spirti	1 6 8 10

Più rare ma comunque attestate sono poi le realizzazioni su soli tre ictus, dotate, com'è intuitivo, di una grande velocità esecutiva:

¹³¹ Praloran 2003a, p. 153.

III 67, xxviii, 2	piene di meraviglia e di stupore	1 6 10
IV 15, iv, 3	misero, da quel dì ch'io vi lasciai	1 6 10

Del tutto inusuali sono invece le realizzazioni (alcune delle quali rette solamente da due sedi toniche, in 6^a e 10^a posizione) in cui le prime cinque sillabe siano atone:

III 17, 12	e l'immortalità nel suo tesoro	(2) 6 10
III 68, 104	ché con gli Lacedemoni contende	(1) 6 10
III 68, 301	da la necessità costretti furo	6 8 10
IV 27, 3	de la Filosofia, che già per tutti	6 8 10
IV 37, 9	con un inscrizione, che 'n breve carme	6 8 10
IV 76, 5	e ne la maestà de la natura	6 10

In tali casi, anche ipotizzando un appoggio secondario, il peso ritmico è definitivamente sbilanciato verso la parte finale del verso.

Possiamo inoltre rilevare come in più di una occorrenza gli endecasillabi di questo tipo prevedano in attacco la congiunzione subordinante *mentre*; si potrebbe ipotizzare che l'andamento melodico, che «con grande scarto dinamico e agogico»¹³² gioca su una sospensione del ritmo tra la 1^a e la 6^a posizione, in questo caso ben si accompagni alla semantica, dal momento che una subordinata temporale durativa introduce in effetti una 'sospensione' nella diegesi:

I 118, 5	<i>mentre</i> nel più riposto e più romito	1 6 10
II 105, 45	<i>mentre</i> la pargoletta etate acerba	1 6 8 10
III 3, 1	<i>Mentre</i> del mio tesor guardato e caro	1 6 8 10
V 157, 9	<i>Mentre</i> che la mia donna ornò la terra	1 6 8 10

11. Gli endecasillabi di 4^a 10^a

Infine, isolato al gruppo 8 uno schema prosodico che conta pochissime occorrenze, ma che si pone significativamente in contrasto con la tendenza autoriale

¹³² Praloran 2003a, p. 153.

ad addensare gli ictus nella seconda parte del verso. Le rare occorrenze, composte da polisillabi in sede di rima, sono caratterizzate infatti da un andamento agogico che suona del tutto estraneo alla prassi tassiana:

II 51, 13	cantava Apollo, u' con le cristalline	2 4 10
III 37, 2	eletto sete de la navicella	2 4 10
V 102, 5	sì come verme che nascosamente	2 4 10
V 106, 6	vostro camino, e de l'Eternitade	1 4 10

12. Gli endecasillabi con accenti ribattuti in 6^a 7^a sede

Provo ora ad analizzare gli endecasillabi caratterizzati da contraccento. Tali versi sono particolarmente diffusi nella pratica dell'autore, e se conteggiati tutti assieme raggiungono il 30% dell'intera produzione. Osservando i dati nel dettaglio, però, appare evidente che il gruppo di gran lunga maggioritario sia quello dei versi che presentano accenti ribattuti in 6^a 7^a sede. Questi ultimi sono infatti la terza tipologia ritmica più diffusa nella produzione tassiana, e la frequenza dello schema (18%) si attesta su valori decisamente più alti non solo di quelli petrarcheschi (11.7%), ma anche di quelli di Bembo (14.3%) e Sannazaro (11%). Inoltre il numero di occorrenze aumenta in diacronia: se nei libri degli *Amori* troviamo una percentuale cospicua, e a tutti gli effetti già casiana (17.1%), di endecasillabi di questo tipo, nel corso degli anni la quota subisce una ulteriore crescita, giungendo negli ultimi due volumi delle *Rime* quasi al 20%. Alla fine della produzione tassiana, quindi, il modulo con contraccento di 6^a 7^a diventa – anche se di misura – il gruppo ritmico più frequentato.

Passando ad un approfondimento delle realizzazioni di questo tipo prosodico, si noteranno anche qui gli effetti di quel procedimento di composizione ricorsiva, tipico di Tasso, secondo il quale l'autore a fronte di strutture ritmiche simili compie anche le medesime scelte lessicali, facendo convergere gli esiti sia nel profilo agogico che nella semantica. In particolare, dalla schedatura emerge come il modulo di 6^a 7^a sia adattissimo alla replicazione in serie di configurazioni

linguistiche simili, e tale «automatismo di associare i ribattimenti a certe parole»,¹³³ già riscontrato da Soldani negli sciolti didascalici del XVI secolo, andrà ricondotto a quel processo di ‘grammaticalizzazione’ dei rilievi formali che ha nel Cinquecento il suo apice. Con lo scopo di saggiare queste dinamiche compositive fornisco, sull’esempio di Soldani,¹³⁴ un glossario di alcuni dei termini più ricorrenti interessati dal contraccanto di 6^a 7^a. Procedo in ordine alfabetico, senza diversificare i lemmi per funzione grammaticale.

Alma (sost. ‘anima’). Il sostantivo ricorre spesso sotto accento di 7^a. È tipica la sua posizione preverbale:

I 43, 12	e mentre che di te l’alma ragiona	2 6 7 10
I 103, 87	tanto del proprio error l’alma s’appaga ¹³⁵	1 4 6 7 10
II 105, 30	or che onesta pietà l’alma m’invoglia	1 3 6 7 10
II 117, 35	manda fuori il dolor, l’alma trist’ange ¹³⁶	1 3 6 7 9 10

o la sua collocazione in sintagma allocutivo, posto alla fine del verso:

V 25, 6	donde nuda partisti, alma gentile	1 3 6 7 10
V 133, 1	La tua salita in Cielo, alma felice	4 6 7 10
V 150, 4	se teco vissi un tempo, alma felice?	2 4 6 7 10

Almo (agg.). Collocato sotto accento di 7^a, l’aggettivo conta all’incirca sessanta occorrenze:¹³⁷

I 140, 6	scalda più co’ suoi rai l’almo <u>terreno</u>	1 5 6 10
----------	---	----------

¹³³ Soldani 1999b, p. 291. Secondo Soldani, negli sciolti «la ricerca di una qualche fissità ritmica» agisce per «compensare l’assenza della rima» (Soldani 1999b, p. 288).

¹³⁴ Cfr. Soldani 1999b.

¹³⁵ Similmente a *Rvf* 129, 37, «che del suo *proprio error l’alma s’appaga*», probabilmente con un passaggio intermedio, individuato da Ramazzotti 2017, attraverso Sannazaro IV 11, «e del suo primo *error l’alma s’appaga*», entrambi con contraccanto in 6^a 7^a.

¹³⁶ Similmente a *Rvf* 277, 3 «paura et duol l’alma trista ange». Si veda anche il verso 78 della canzone II, 7 «or sol d’un bel pensier l’alma s’acqueta» (2 4 6 7 10) simile a *Rvf* 322, 14, «e ’n te, dolce sospir, l’alma s’acqueta?».

¹³⁷ In *Rvf*, *almo* in questa posizione ha solo due occorrenze, e in entrambe è aggettivo di *paese*: *Rvf* 226, 12 «Solo al mondo paese almo, felice» e *Rvf* 128, 9 «Ti volga al Tuo dilecto almo paese».

II 110, 11	et io per riveder l'almo mio <u>Sole</u>	2 6 7 10
II 10, 11	vezzosa pastorella, alma <u>mia</u> luce	2 6 7 10
II 105, 215	cagion del tuo morire, alma <u>mia</u> speme	2 6 7 10
II 109, 91	veggiono i vostri basci: almo <u>terreno</u>	1 4 6 7 10
II 67, 12	sì che l'ordine suo l'alma Natura	3 6 7 10 ¹³⁸
III 8, 14	e rugiadoso feo l'almo <u>terreno</u>	4 6 7 10

Tipica è la sua disposizione all'interno di una dittologia, primo dei due termini coordinati; in questi casi si accompagna tendenzialmente ad un secondo aggettivo altrettanto seriale:

almo e natio:

III 38, 7	sì come in un terreno almo e natio	2 6 7 10
III 68, 236	forse lungi da questo almo e natio	1 3 6 7 10

almo e sereno:

III 56, 7	al raggio de la luna almo e sereno	2 6 7 10
IV 1, 6	Pertenope, col volto almo e sereno	2 6 7 10
V 55, 1	Donna che con la fronte alma e serena	1 6 7 10

almo e fecondo:

V 37, 6	non pur ciò ch'orna campo almo e fecondo	3 4 6 7 10
V 65, 1	In questo, o Dea terrena, almo e fecondo	2 4 6 7 10

almo e giocondo:

V 77, 14	scaldami col tuo foco almo e giocondo	1 6 7 10
V 98, 3	poi ch'Apollo col lume almo e giocondo	3 6 7 10

almo e decoro:

V 89, 1	Questa, che col bel <u>volto</u> almo e decoro	1 6 7 10
V 187, xv, 3	ove l'onor col <u>volto</u> almo e decoro	1 4 6 7 10

Anima. Il sostantivo, allotropo proparossitono di *alma*, è spesso incardinato in 7^a posizione. In questa sede (in cui conta più di una decina di occorrenze) è seguito da un aggettivo bisillabico, o trisillabico in sinalefe:

¹³⁸ Similmente nella canzone III 32, 30 «con quelle che donò l'alma Natura» (2 6 7 10).

I 104, 5	e diceano cantando: Anima priva	3 6 7 10
I 122, 12	e se non hai d'amor l'anima ignuda	4 6 7 10
II 106, 71	Alcippo è morto! O <u>chiara</u> anima santa	2 4 6 7 10
V 4, 2	del tuo da noi partir, anima <u>chiara</u>	2 4 6 7 10

Anche l'aggettivo può essere reiterato di frequente; si creano così sintagmi ritmico-lessicali fissi del tipo *anima* + *aggettivo* che ricorrono alla fine del verso. Con *trista/mesta*, ad esempio:

V 103, 9	A che più vaneggiare, anima trista?	2 6 7 10 ¹³⁹
V 71, 5	poi che rivolta al Ciel l'anima mesta	1 4 6 7 10

o con il diffuso *bella*:

IV 65, 2	e più vicini a lui l'anima bella	4 6 7 10
V 115, 1	In qual giro ti spazii, anima bella	3 6 7 10
V 124, 2	fra gli spiriti eletti anima bella	3 6 7 10

Alto. L'aggettivo *alto*, nelle sue forme flesse, conta in contraccanto di 7^a sede più di duecento attestazioni. Il lemma ricorre spesso in dittologia posposta:¹⁴⁰

II 59, 5	ora con l'intelletto <i>alto e sicuro</i>	1 6 7 10
II 22, 1	Ecco ch'al nome vostro <i>alto e pregiato</i>	1 4 6 7 10
II 68, 5	ne le cui frondi in voce <i>alta e tremante</i>	4 6 7 10
II 104, 60	per onorar le nozze <i>alte e reali</i>	4 6 7 10
II 105, 138	il verde piano un gelso <i>alto e frondoso</i>	2 4 6 7 10
II 111, 24	Fillide in qualche bosco <i>alto e secreto</i>	1 4 6 7 10

e anche in tali contesti è possibile isolare alcune coppie dittologiche fisse:

<i>alto e superbo</i>		
I 106, 5	Dove tra ricchi muri alti e superbi	1 4 6 7 10
II 30, 8	e di fiori e di frutti alte e superbe	3 6 7 10

¹³⁹ Similmente nella canzone III 66, x, 118 «Prendi il cristallo omai, anima trista» (1 4 6 7 10).

¹⁴⁰ Per le canzoni si veda almeno III 66, i, 1 «Odi dal cielo un grido *alto e canoro*» (1 4 6 7 10).

*alto e gentile*¹⁴¹

II 9, 12	che non dèi la tua Donna alta e gentile	3 6 7 10
II 109, 53	da l'un de' lati un lauro alto e gentile	2 4 6 7 10
II 112, 38	cantar soleva in voce alta e gentile	2 4 6 7 10

alto e schiumoso

II 30, 2	facendo guerra a l'onde alte e schiumose	2 4 6 7 10
II 103, 84	largando il freno a l'onde alte e schiumose	2 4 6 7 10
II 117, 6	ondeggiar il Tirreno alto e schiumoso	3 6 7 10
III 68, 478	portasser pace a l'onde alte e schiumose	2 4 6 7 10

*alto e doglioso/dolente*¹⁴²

II 103, 18	ch'avresti udito in <u>voce</u> alta e dolente	2 4 6 7 10
II 106, 25	e intorno a lei con <u>voci</u> alte e dogliose	2 4 6 7 10

alto e divino

II 86, 13	dettandomi concetti alti e divini	2 6 7 10
III 27, 7	fra quante ne verranno alte e divine	2 6 7 10 ¹⁴³

alto ed eletto

III 67, xviii, 7	ond'escono pensieri alti et eletti	2 6 7 10
IV 15, vii, 2	albergo del mio cor alto et eletto	2 6 7 10

*alto e profondo*¹⁴⁴

III 68, 494	udendo fremer <u>l'acqua</u> alta e profonda	2 4 6 7 10
IV 4, 3	indi con poco corso alte e profonde	1 4 6 7 10
IV 8, 8	e fa <u>l'acqua</u> del Reno alta e profonda	3 6 7 10

¹⁴¹ Il *pattern* è anche negli endecasillabi delle canzoni, ad es. II 12, 184 «e degno d'intelletto alto e gentile» (2 6 7 10); III 32, 55 «non sia del nome vostro alto e gentile?» (2 4 6 7 10).

¹⁴² Si veda anche la canzone II 32, 42 «del mar piangevi in voce alta e dolente» (2 4 6 7 10).

¹⁴³ In V 57, 10 la coppia dittologica è in contraccanto di 2^a 3^a: «soggetto alto e divino ingegno umano» (2 3 6 8 10). La coppia si trova poi anche invertita: IV 78, 9 «Pensier bisogna aver divini et alti» (2 4 6 8 10), o in iperbato: I 1, 3 «né 'l divino d'Apollo alto furore» (3 6 7 10). Alcune occorrenze sono anche nelle canzoni: III 25, 54 «a paro a quel che l'altro alto e divino» (2 4 6 7 10).

¹⁴⁴ La coppia ha varie occorrenze, sempre riferite al mare, anche nelle canzoni: III 32, 13 «del mar di questa Donna alte e profonde» (2 4 6 7 10), III 57, 19 «facendo un mar di doglia alto e profondo» (2 4 6 7 10), e nelle *Odi*: IV 99, 27 «urna farsi del mare alto e profondo» (1 3 6 7 10), IV 100, 18 «del vostro gorgo allor alto e profondo» (2 4 6 7 10), IV 102, 47 «dal vostro duolo il gorgo alto e profondo» (2 4 6 7 10).

alto ed egregio

V 9, 13	a paragon de' <u>fatti</u> alti et egregi	4 6 7 10
V 27, 8	lucon le lodi e i <u>fatti</u> alti et egregi	1 4 6 7 10
V 52, 10	tal ch'avanzi coi <u>fatti</u> alti et egregi	1 3 6 7 10
V 186, xiv, 1	Già fioriscon gl'ingegni alti et egregi	3 6 7 10
V 119, 3	degno per mille <u>fatti</u> alti et egregi	1 4 6 7 10

alto e sovrano

III 68, 486	or vedendo il Pianeta alto e sovrano	1 3 6 7 10
IV 31, 10	ch'aggiunge questa coppia alta e sovrana	2 4 6 7 10
V 25, 14	memoria del tuo nome alto e sovrano	2 6 7 10
V 135, 3	che con lo stil sovente alto e sovrano	4 6 7 10

L'aggettivo *alto* può comparire anche in dittologia asindetica anteposta al nome. In questo caso, come accade sempre con l'inversione di attributo e sostantivo, la giacitura sintattica concorre alla realizzazione intonativamente legata del verso:

II 87, 9	e cantando con dolci alte parole	3 6 7 10
II 115, 46	Pon silenzio a le meste alte parole	1 3 6 7 10
V 54, 2	che infiamma di leggiadri alti desiri	2 6 7 10

Anche in questo caso, si registrano combinazioni di tessere lessicali con le quali Tasso punta ad ottenere nei versi il medesimo esito ritmico:

x + alto intelletto

I 112, 3	mandi il tuo pellegrino alto intelletto	1 3 6 7 10
I 93, 12	dettandoli divini alti intelletti	2 6 7 10
II 58, 1	Mentre che 'l nobil vostro alto intelletto	1 4 6 7 10

x + alti concetti

II 71, 11	di celesti divini alti concetti	3 6 7 10
II 86, 13	dettandomi concetti alti e divini	2 6 7 10

celeste alto + x

I 120, 14	n'enfiamma di celeste alto disio	2 6 7 10 ¹⁴⁵
II 56, 12	Vago colle, celeste alto diletto	1 3 6 7 10
II 105, 7	tornando in voi, celesti alti concetti	2 4 6 7 10
II 79, 10	gravide di celesti alti pensieri	1 6 7 10

grave alto + x

I 135, 7	Notte, chiudete i gravi alti dolori	1 4 6 7 10
II 30, 13	di te si duol con gravi alte parole	2 4 6 7 10

gentile alto + x

II 85, 10	non nacquer sì gentili alti pensieri	2 6 7 10
III 59, 1	Se piena di gentile alto desio	2 6 7 10

vostro alto + x

III 31, 16	et interrompa i vostri alti disegni	4 6 7 10
III 37, 5	veggiola già col vostro alto governo	1 4 6 7 10
III 68, 4	piangete meco il vostro alto dolore	2 4 6 7 10
V 19, 4	abbia impedito il vostro alto <u>valore</u>	1 4 6 7 10
V 35, 12	e col flagel del vostro alto <u>valore</u>	4 6 7 10

reale alto soggetto

IV 61, 11	degne di sì reale alto soggetto	1 6 7 10
IV 82, 8	splendon del mio reale alto soggetto	1 6 7 10

Non mancano i versi con evidenti richiami fonici tra i lemmi, per cui talvolta *alto* sembra utilizzato dal poeta per la sua affinità sonora con le parole circostanti:

I 137, 1	Ninfe, che 'n questi chiari Alti cristalli	1 4 6 7 10
III 65, 31	il giorno in onorATA ALTA fAveLLA	2 6 7 10

L'aggettivo è presente anche al di fuori delle dittologie. Ad esempio, può far parte di un sintagma nominale in anastrofe:

I 1, 3	né 'l divino d'Apollo alto furore	3 6 7 10
--------	-----------------------------------	----------

¹⁴⁵ Il *pattern* non è assente nelle canzoni, ad es. II 39, 12 «e piene di celeste alto desio» (2 6 7 10).

III 65, 18	ch'adornano di Dio l'alta magione	2 6 7 10
IV 80, 7	ma che di cieco oblio l'alte memorie	4 6 7 10
V 8, 11	sian de l'onor d'Italia alto sostegno	1 4 6 7 10

E non mancano neppure qui numerosi sintagmi standardizzati. Esempifico solamente con una coppia di casi per tipo, facendo notare come in queste giaciture sintattiche ritornino di frequente parole tronche in 6^a sede:

alta sembianza

I 4, 14	né l'acque turbi, u' fia l'alta sembianza	2 4 6 7 10
I 103, 39	mi dipinse nel cor l'alta sembianza	3 6 7 10 ¹⁴⁶

alta radice

I 37, 1	Se de l'amaro mio l'alta radice	4 6 7 10
I 97, 1	Fondulo, se d'amor l'alta radice	1 6 7 10

alto Motore

II 33, 1	Ben fe' lo sforzo suo l'alto Motore	2 4 6 7 10
V 173, 3	ai piè di quello eterno, alto Motore	2 4 6 7 10 ¹⁴⁷

alta beltade/bellezza

III 6, 12	e scorgete del ciel l'alta beltate	3 6 7 10
IV 57, 4	contemplando <u>di Dio</u> l'alta beltate	3 6 7 10
IV 76, 7	vagheggiate <u>di Dio</u> l'alta bellezza	3 6 7 10 ¹⁴⁸

Infine, in più di un caso l'aggettivo *alto* introduce un sintagma allocutivo alla fine del verso, in cui il poeta si rivolge al destinatario. Tipico è il riferimento alla Colonna:

II 61, 13	a tenebre sì fosche, alta Vittoria	2 6 7 10
II 52, 14	se non per l'orme vostre, alta Vittoria	(2) 4 6 7 10
V 44, 4	di questa Dea terrena, alta VITTORIA	2 4 6 7 10

¹⁴⁶ Similmente nella canzone III 47, 65 «s'appoggia, e del Fattor l'alta sembianza» (2 6 7 10).

¹⁴⁷ Tali configurazioni sono anche nelle canzoni, ad es. III 11, 58 «dal di che fece l'uom l'alto motore» (2 4 6 7 10).

¹⁴⁸ Similmente negli endecasillabi delle canzoni, ad es. in I 70, 64 «e 'n van bramar mi fanno alta bellezza» (2 4 6 7 10).

ma la medesima cadenza è presente anche altrove:

II 70, 1	Mentre col Sessa, illustre alto Signore	1 4 6 7 10
V 127, 6	avete fatto, invitto alto Signore	4 6 7 10
V 26, 1	Troppo, con vostro danno, alto Signore	1 4 6 7 10

Non stupisce, dunque, che la ricorsività giunga talvolta sino ad esiti estremi, facendo registrare casi di duplicazione del medesimo verso:

I 88, 11	e prender del suo strazio alto diletto	2 6 7 10
I 103, 41	prendendo del mio strazio alto diletto	2 6 7 10

Caldo. Il termine conta più di venti occorrenze con accento di 7^a.¹⁴⁹ In particolare, il lemma è spesso il primo elemento di una dittologia, sia come aggettivo che come sostantivo. E anche in questo caso, la formularità si allarga ai termini contigui. Come aggettivo, si trova frequentemente in coppia con *ardente/cocente*:

I 12, 14	spenga meco il <u>desio</u> caldo et ardente	1 3 6 7 10
II 2, 2	e pieno di <u>desio</u> caldo et ardente	2 6 7 10
I 14, 11	pianto, preghi, o sospir caldi e cocenti	1 3 6 7 10
II 1, 2	col foco de' <u>desir</u> caldi e cocenti	2 6 7 10
II 105, 62	nova speme, e <u>desir</u> caldi e cocenti	1 3 6 7 10

come sostantivo, in coppia con *gelo*:

II 108, 84	tal che non possa mai caldo né gelo	1 4 6 7 10
IV 57, 10	che non provan giamai caldo né gelo	3 6 7 10
V 179, 11	u' non l'offende più caldo né gelo	4 6 7 10

¹⁴⁹ In questa posizione, l'aggettivo ha una sola occorrenza nei *Fragmenta*: Rvf 301, 5 «aria de' miei sospir' calda et serena».

Candido. L'aggettivo nelle sue forme flesse conta una trentina occorrenze in questa posizione,¹⁵⁰ e costituisce spesso il primo elemento proparossitono di una dittologia dopo elemento tronco:

II 86, 12	acciò che poi con <u>stil</u> candido e raro	2 4 6 7 10
II 11, 28	quivi talor con <u>stil</u> candido e raro	1 4 6 7 10
V 114, 12	porgete man, ch'andrà candido e bello	2 4 6 7 10

In molti casi, il secondo elemento della dittologia è l'aggettivo *puro*:

I 121, 9	tu, che pòi con lo <u>stil</u> candido e puro	1 3 6 7 10
II 59, 1	Poi che con dotto <u>stil</u> candido e puro	1 4 6 7 10
II 10, 9	o più che 'l latte assai candida e pura	2 4 6 7 10
II 72, 3	e serbata sin qui candida e pura	3 6 7 10
IV 15, xiv, 8	osservata vi fia candida e pura.	3 6 7 10
IV 62, 5	angioletta di Dio candida e pura	3 6 7 10
V 43, 10	ne la fronte onestà candida e pura	3 6 7 10

In altri casi, invece, *candido* non è in coppia coordinata, ma si presenta isolato. In questa circostanza si accompagna spesso al sostantivo *velo*:

III 40, 9	l'abito era gentil candido velo	1 3 6 7 10
IV 79, 3	che chiuso in un mortal candido velo	2 6 7 10
V 186, iii, 2	vestito di sottil, candido velo	2 6 7 10

Chiaro. Con accento di 7^a conta poco meno di cinquanta occorrenze. Quando è collocato dopo parola tronca in 6^a sede, nella maggior parte dei casi l'aggettivo è in dittologia con *lucente*:

I 23, 8	lume le dona, e di chiaro e lucente	1 4 6 7 10
I 25, 4	gite di gloria ognor chiaro e lucente	1 4 6 7 10
II 35, 4	né i raggi del mio ardor chiaro e lucente	2 6 7 10
III 67, xxiv, 8	si fece più che pria chiara e lucente	2 6 7 10

¹⁵⁰ Nei *Fragmenta* ritrovo solo due occorrenze dell'aggettivo in questa posizione: *Rvf* 325, 80 «parea chiusa in òr fin candida perla» e *Rvf* 30, 31, «Dentro pur foco, et for candida neve». Ricorre anche nelle canzoni tassiane, ad es. II 76, 185 «ti potessi con stil candido e colto» (3 6 7 10).

IV 9, 4	e sarà più che pria chiaro e lucente	3 6 7 10
IV 77, 5	e con la fiamma tua chiara e lucente	4 6 7 10

Donna. Il sostantivo conta in questa posizione più di una dozzina di occorrenze:

I 33, 1	Quando Sorte talor Donna mi mostra	1 3 6 7 10
I 33, 10	che com'ella non è Donna perfetta	3 6 7 10
III 7, 10	depinta da un pensier Donna <u>sì bella</u>	2 6 7 10
III 49, 10	ché non vedrete mai Donna <u>sì bella</u>	4 6 7 10 ¹⁵¹

È spesso in posizione di inciso:

I 27, 12	Foran mie lodi a voi, Donna, moleste	1 4 6 7 10
III 2, 3	per gli occhi fuor, d'aver, Donna, mi pento	2 4 6 7 10
III 38, 1	Or vi si può ben dir, Donna, beata	1 4 6 7 10
IV 43, 1	Il Sol del vostro onor, Donna, è sì ardente	2 6 7 10
V 53, 13	a potervi lodar, Donna, non vale	3 6 7 10

o è parte di sintagmi allocutivi alla fine del verso:

I 83, 1	Or che vostra virtù, Donna reale	1 3 6 7 10
V 89, 10	dunque tanto dolor, Donna reale	1 3 6 7 10 ¹⁵²

Fatto. Con la funzione di participio passato che regge un predicativo, *fatto* conta una quindicina di occorrenze sotto accento di 7^a. Come si nota dagli esempi riportati, il participio segue sempre una parola tronca, o un monosillabo tonico:¹⁵³

III 67, xvii, 8	l'alma, che fu da lui fatta perfetta	1 4 6 7 10
III 67, xxv, 6	d'un onesto rossor fatta vermiglia	3 6 7 10
III 67, lv, 6	de la bellezza sua fatta gelosa	4 6 7 10

¹⁵¹ Similmente anche nelle canzoni, ad es. V 185, 6 «né di seco albergar donna sì bella» (3 6 7 10).

¹⁵² Il modulo è anche nelle canzoni, ad es. III 25, 2 «del mar de' vostri onor, Donna reale» (2 4 6 7 10).

¹⁵³ Lo stesso anche negli endecasillabi delle canzoni, ad es. I 22, 17 «con la pietra al suo mal fatta compagna» (3 6 7 10); II 62, 133 «già nel tempio d'onor fatta immortale» (1 3 6 7 10).

III 24, 9	ma quei del mio martir fatto pietoso	2 6 7 10
V 155, 10	de la mia donna, in Ciel fatta una stella	4 6 7 10

Invido. L'aggettivo conta più di venti occorrenze:

V 114, 5	se bramate del cieco, invido Lete	3 6 7 10
V 123, 4	non troncava maligno invido Fato	3 6 7 10

e numericamente consistente è il gruppo di versi in cui l'aggettivo è in associazione con *avaro*, in dittologia asindetica:

I 107, 8	mal grado di fortuna invida avara	2 6 7 10
IV 93, 15	da le cure del mondo invido avaro	3 6 7 10

Questa dittologia accompagna frequentemente i sostantivi *tempo* e *anni*:

anni

I 93, 21	a spregiar Morte, e gli anni invidi avari	3 4 6 7 10
II 114, 49	acciò che 'l tempo, e gli anni invidi avari	2 4 6 7 10
II 104, 224	il vi consente, e gli anni invidi avari	4 6 7 10
III 67, iv, 3	d'opra tal che degli anni invidi avari	1 3 6 7 10

tempo

III 44, 5	né temerà che 'l tempo invido avaro	4 6 7 10
IV 112, 6	fai a la morte, al tempo invido avaro	1 4 6 7 10
V 83, 14	facendo oltraggio al tempo invido, avaro	2 4 6 7 10

Ogni. L'aggettivo indefinito in contraccanto di 7^a conta più di sessanta occorrenze:

II 60, 5	ogni antico splendore, ogni memoria	1 3 6 7 10
II 69, 12	Deh vieni, o Dio; così ad ogni stagione	2 4 6 7 10
II 118, 2	a cui solo s'appoggia ogni mia spene	3 6 7 10
III 34, 11	menò di Batto a riva ogni <u>desio</u>	2 4 6 7 10
III 38, 6	là dove si finisce ogni <u>desio</u>	2 6 7 10

Frequente è il *pattern* con *penzero/pensiero*:

II 81, 14	e circonda di ghiaccio ogni penzero	3 6 7 10
II 103, 61	i giorni nostri, e vedi ogni pensiero	2 4 6 7 10

e ancora di più con *pendice*:

II 82, 12	et udrà di mia bocca ogni pendice	3 6 7 10
III 67, xxxix, 8	per ornar de la <u>Terra</u> ogni pendice	3 6 7 10
III 67, lxxi, 2	rende bella del <u>mondo</u> ogni pendice	1 3 6 7 10
V 57, 3	onde canta del <u>Mondo</u> ogni pendice	1 3 6 7 10

Tanto. È presente sia come aggettivo che come avverbio; registro in tutto più di venti versi che hanno tale lemma in contraccanto di 7^a:

I 35, 5	non ha l'afflito cor tanto d'ardire	2 4 6 7 10
I 38, 3	né per valle abitar tanto romita	3 6 7 10
I 92, 8	le stelle del tuo mal tanto pietose	2 6 7 10

In qualche caso accompagna l'aggettivo *diviso* ed è preceduto dal complemento di allontanamento:

II 116, 87	t'ha dal caro Ila tuo tanto diviso	1 3 4 6 7 10
V 130, 6	Dunque sei da pietà tanto diviso	1 3 6 7 10

come accade anche nelle canzoni:

II 49, 29	e da' bassi pensier tanto divisa?	3 6 7 10
III 32, 53	Qual è dal nostro ciel tanto diviso	2 4 6 7 10

E in un paio di occorrenze accompagna il sostantivo *valore*:

V 30, 6	hai con l'invida man tanto valore	1 3 6 7 10
V 92, 14	rinchiuder con tant'uom tanto valore?	2 6 7 10

Unqua. L'avverbio conta più di una decina di occorrenze:

II 103, 47	non apre di pietate unqua la mano	2 6 7 10 ¹⁵⁴
------------	-----------------------------------	-------------------------

Tutti questi lemmi, che ricorrono con costanza nelle medesime posizioni, hanno tratti morfologici simili che li rendono altamente adattabili all'andamento ritmico degli endecasillabi con contraccento. Come annota Soldani, «le caratteristiche più comuni tra le parole elencate [*sono*] da un lato la disponibilità alla sinalefe in capo e in coda, dall'altro lo scarso peso fonico [...] o semantico (o, quantomeno, la genericità di significato)». ¹⁵⁵ In molti casi dunque tali parole svolgono la funzione di “zeppa” linguistica, risultando del tutto interscambiabili:

I 15, 10	in quelle vaghe luci alme e beate	2 4 6 7 10
I 18, 3	e pascere ne le luci alme e divine	2 6 7 10

II 105, 6	che d'eterna virtù caldo et ardente	3 6 7 10
II 116, 2	o raggio di beltà chiaro et ardente	2 6 7 10 ¹⁵⁶

Inoltre, come abbiamo visto, alcuni di questi vocaboli-chiave spesso si combinano tra loro, fino ad automatizzarsi nella direzione di «veri e propri “sintagmi ritmici”, ossia [...] schemi ritmico-lessicali implicati nella “memoria” intra- o inter-testuale, e dunque dotati di più precisa energia stilistica individuale». ¹⁵⁷ Le scelte lessicali dell'autore, allora, non solo portano al ritorno delle stesse parole, ma si condizionano vischiosamente tra loro sino alla codificazione di interi contesti ritmico-linguistici fissi. Questi sono anche per Tasso, dunque

giunti di pronto uso, che risolvono le situazioni affabulative più varie in una struttura ritmico-sintattica predefinita, quasi uno scheletro semanticamente neutro

¹⁵⁴ Similmente nelle canzoni, ad es. II 49, 70 «acciò che il vostro nome unqua non moia» (2 4 6 7 10).

¹⁵⁵ Soldani 1999b, p. 293.

¹⁵⁶ Gli esempi potrebbero essere numerosi. Si vedano anche questi due versi, il secondo dei quali in una canzone: II 56, 12 «Vago colle, celeste alto diletto» (1 3 6 7 10) e II 90, 94 «diralli: Il tuo celeste almo splendore» (2 6 7 10).

¹⁵⁷ Soldani 1999b, p. 294.

che sostiene il discorso senza pesare troppo neppure sul piano sillabico e prosodico. Ciò ne fa degli schemi fortemente “grammaticalizzati” [...] il cui pregio è non la riconoscibilità, ma appunto la mimetizzazione in sedi secondarie, favorita anche dalla forte somiglianza fonica (ai limiti della paronomasia) tra molti di loro.¹⁵⁸

Molti dei termini in contraccento nei versi tassiani coincidono non solo con quelli che Soldani ritrova negli sciolti, ma anche con quelli che la critica rileva – talvolta in maniera asistematica – nella tecnica versificatoria di altri autori della tradizione:¹⁵⁹ il rilievo è allora indice, come dicevamo, della ‘grammaticalizzazione’ delle strutture che interessa in generale la poesia cinquecentesca, e forse anche precedente: «di qui – naturalmente – il successo di queste figure in tutta la tradizione italiana precedente e successiva, che ne fa un elemento stabile della *koiné* poetica o meglio della “retorica” (a livello più basso e seriale) dell’endecasillabo».¹⁶⁰

Procedendo trasversalmente alle esemplificazioni del glossario, è possibile rintracciare ricorrenti strutture sintattiche profonde che forniscono lo scheletro alle realizzazioni osservate. Innanzitutto appare evidente che anche in Tasso l’endecasillabo di 6^a 7^a spesso si realizza in modo perfettamente bipartito in due emistichi: la linea melodica, quindi, «assume in modo molto chiaro un andamento ascendente e poi immediatamente discendente».¹⁶¹ Questo è manifesto ad esempio nei versi con dittologia finale, composta talvolta da un primo elemento sdrucchiolo (che inizia con accento di 7^a) e un secondo parossitono, del tipo *ordine e forma*, e altre volte invece da una sequenza di termini *bisillabo* + *trisillabo* piani, del tipo *chiara e felice, vaga e lucente, ricca et altiera*. In entrambi i casi, «il valore

¹⁵⁸ Soldani 1999b, p. 293. Soldani rimanda anche alla definizione proposta da Beltrami per dispositivi ritmico-linguistici simili, di grande la produttività nei versi della *Commedia*: «sintagma di varia estensione, divisibile in due parti fondamentali contigue, appartenente ad una serie più o meno estesa di sintagmi analoghi, con i quali ha in comune una delle due parti (nella stessa posizione), e una certa analogia (di qualunque tipo) della parte rimanente». Beltrami, inoltre, individua nelle clausole dei versi della *Commedia* il frequente ritorno di sintagmi *nome + aggettivo* o *aggettivo + nome*, altamente ripetibili (cfr. Beltrami 1981, pp. 44-48).

¹⁵⁹ Fabio Magro, ad esempio, annota che «sulla tendenza ad usare le stesse parole in sedi chiave dell’endecasillabo si potrebbe insistere» (Magro 2013, p. 145).

¹⁶⁰ Soldani 1999b, p. 293.

¹⁶¹ Bellomo 2016, p. 61.

intonazionale della dittologia permette la ricezione di un simile ritmo come “staccato”». ¹⁶²

La bipartizione appare però evidente anche nei versi caratterizzati dalla tipica correlazione:

V 187, xiv, 4	tante rare virtù, tanto valore	1 3 6 7 10
III 67, iv, 8	povera di piacer, ricca di doglia	1 6 7 10

o nei versi in cui sussiste «un’inversione a cavaliere tra sesta e settima, a sottolineare il *break* ritmico-melodico che spezza il verso»: ¹⁶³

III 67, xii, 1	Qual in ricco giardin pronta donzella	1 3 6 7 10
III 67, xii, 3	spoglia dei varii fior l’erba novella	1 4 6 7 10
III 67, xii, 6	a le piaggie del ciel tolse le brine	3 6 7 10
III 67, lxxii, 8	s’udrà del grido suo l’alto romore	2 4 6 7 10

Diverso è invece l’esito melodico degli endecasillabi in cui tra le parole di sesta e settima sede «sussista una connessione sintattica e intonativa più forte»; ¹⁶⁴ in queste configurazioni infatti la disposizione del materiale lessicale non concorre a rimarcare lo stacco melodico, che è invece attenuato dai vincoli sintattici (oltre che dalla *dialefe nella sinalefe*):

I 30, 1	Priulli, che col sacro alto intelletto	2 6 7 10
---------	--	----------

¹⁶² Praloran 2003a, p. 155. Talvolta anche i versi in enumerazione risultano bipartiti, «grazie alla coordinazione degli ultimi due elementi che vengono percepiti come dittologia e allo stacco melodico sancito dallo scontro d’arsi» (Bellomo 2016, p. 66): I 36, 8 «tra speranze, desii, dubbi e timori»; III 6, 12 «onestà, cortesia, senno e valore»; IV 76, 3 «stati, corone, onor, sangue e ricchezza»; V 61, 10 «senno, pensier, desio, grazia e parola». In tali realizzazioni Amelia Juri riconosce, per Bembo, «soluzioni alternative all’andamento tradizionalmente bipartito dello schema», che l’autore trova «non solo nei versi-sintagma [...] ma anche nelle enumerazioni a quattro o cinque membri». Diversa però l’interpretazione ritmica, dal momento che secondo Juri questi esiti «equiparano gli accenti rendendo la curva intonativa omogenea, priva di fratture» (Juri 2017b, p. 189).

¹⁶³ Bellomo 2016, p. 62.

¹⁶⁴ Bellomo 2016, p. 63.

Talvolta in 7^a sede si trova un avverbio incidentale; in questi casi, «la presenza di un ictus ribattuto, sancendo con nettezza uno stacco, riduce l'ambiguità intonativa che è [*solitamente*] connaturata alla figura (e che dipende dalla possibilità dell'avverbio di appoggiarsi intonativamente sia all'elemento seguente che al precedente)»:¹⁶⁵

III 67, xvi, 6	che non si scioglierà <i>forse</i> in eterno	(2) 6 7 10
III 67, lix, 8	che rende sua beltà <i>sempre</i> più bella	2 6 7 10

Se invece passiamo a considerare il rapporto fonetico che intercorre tra la sesta e la settima sede, vedremo che «risulta [...] in linea con la tradizione l'oscillazione [...] tra l'apocope consonantica in 6^a e la sinalefe in 7^a». Spesso infatti sotto accento di 6^a ricorrono parole apocopate o tronche, oppure monosillabi tonici. Compatte sono ad esempio le serie di endecasillabi con *cor*:

I 6, 6	con le quali il mio <i>cor</i> cibo e nudrico?	3 6 7 10
I 12, 13	che sgombrando dal <i>cor</i> speme e timore	3 6 7 10
I 35, 5	non ha l'afflittito <i>cor</i> tanto d'ardire	2 4 6 7 10
IV 15, vii, 2	albergo del mio <i>cor</i> alto et eletto	2 6 7 10

e *ciel*:

I 7, 1	O secondo del <i>ciel</i> candido lume	3 6 7 10
I 9, 1	Bembo, che d'ir al <i>ciel</i> mostri il camino	1 4 6 7 10
II 104, 157	che la Luna nel <i>ciel</i> candida appare	3 6 7 10
V 61, 14	tante doti del <i>Ciel</i> chiare e leggiadre?	1 3 6 7 10

Ricorre spesso anche il sostantivo *virtù*, molte volte pure accompagnato dagli aggettivi in dittologia che abbiamo considerato nel glossario:

I 5, 13	e de la lor <i>virtù</i> calda et accesa	4 6 7 10
III 67, vii, 1	L'alme, che di <i>virtù</i> chiara et ardente	1 6 7 10
IV 50, 2	un foco di <i>virtù</i> chiaro et ardente	2 6 7 10

¹⁶⁵ Bellomo 2016, p. 66.

IV 83, 1	O specchio di <i>virtù</i> chiaro e lucente	2 6 7 10
----------	---	----------

E l'effetto ritmico è del tutto simile anche se l'accento di 6^a cade su termini che finiscono in dittongo discendente tonico, anche monosillabici. Tra i primi, frequente è l'utilizzo di *desio*:

I 12, 14	spenga meco il <i>desio</i> caldo et ardente	1 3 6 7 10
I 14, 1	Dove il fiero <i>desio</i> , lasso, mi mena	1 3 6 7 10
I 21, 6	pascere cerco il <i>desio</i> , tosto s'asconde	1 3 6 7 10
V 157, 5	d'altro non ha <i>desio</i> , d'altro non cura	1 4 6 7 10

o dell'avverbio *giamai*:

I 3, 2	che non scaldò <i>giamai</i> fiamma d'amore	4 6 7 10
I 26, 4	né macchiata <i>giamai</i> pur dal pensiero?	3 6 7 10
I 38, 6	si sanerà <i>giamai</i> quella ferita	4 6 7 10

Tra i monosillabi, invece, è tipica la presenza di un possessivo posposto che chiude il sintagma del primo emistichio:

I 18, 2	del lungo exilio <i>mio</i> giunger al fine	2 4 6 7 10
I 37, 1	Se de l'amaro <i>mio</i> l'alta radice	4 6 7 10
V 85, 8	il vostro Duce e <i>mio</i> canto et essalto	2 4 6 7 10

ma frequente è anche la presenza del monosillabo *Dio*.¹⁶⁶

III 65, 18	ch'adornano di <i>Dio</i> l'alta magione	2 6 7 10
IV 68, 4	de la beltà di <i>Dio</i> santa e verace	4 6 7 10
V 186, viii, 8	a l'orecchie di <i>Dio</i> l'umil preghiera	3 6 7 10

¹⁶⁶ Anche Magro nota, negli endecasillabi dei lirici marinisti, il frequente ritorno in questa sede delle medesime parole «tanto centrali a livello tematico quanto poco individualizzanti sul piano semantico» (Magro 2013, p. 145, riferendosi ai termini *Amor* e *cor*). Il modulo non manca nelle canzoni tassiane: II 12, 148 «l'alta virtù di Dio sempre si spande» (1 4 6 7 10).

In questi versi «gli ictus ribattuti, fortemente contrastanti di sesta e settima, sul filo della cesura» sono «ampliati fonicamente dallo scontro tra una parola apocopata o tronca» e il termine successivo.¹⁶⁷

Nonostante queste siano le soluzioni ritmiche più diffuse, sono attestate in 6^a posizione anche parole piane, che generano l'effetto di *dialefe nella sinalefe* e testimoniano un certo gusto «per le soluzioni meno meccaniche e per le sonorità contrappuntistiche».¹⁶⁸ In queste situazioni sono coinvolti, come abbiamo già visto, aggettivi ad alta ricorrenza (*alto*, *altro*, *almo*), oppure altri meno frequenti caratterizzati però dalla medesima fisionomia:

I 23, 14	non alluma la vista <i>atra</i> et oscura	3 6 7 10 ¹⁶⁹
----------	---	-------------------------

o, ancora, parole grammaticali che iniziano in vocale:

I 118, 9	mira a canto le rive <i>ove</i> il mar freme	1 3 6 7 10
II 103, 52	a l'aura un sol sospiro, <i>indi</i> al Fattore	2 4 6 7 10
IV 52, 1	Mentre ne le finestre, <i>onde</i> risplende	1 6 7 10

Talvolta alla *dialefe nella sinalefe* si affiancano espedienti fonici che concorrono alla creazione di un maggiore «effetto di “continuo”»; Tasso fa dunque «ricorso all'armonizzazione dei costituenti fonici delle due parole, con un risultato ancor più evidente di legato».¹⁷⁰ In particolare, si tratta nella maggior parte dei casi di assonanze e consonanze:

III 67, xxi, 1	Potrebbe il dolce riso <i>arder</i> il mare	2 4 6 7 10 ¹⁷¹
V 186, ii, 5	rivolti i lumi al Sole, <i>ove</i> soggiorno	2 4 6 7 10

¹⁶⁷ Praloran 2003a, p. 154. Si noterà inoltre che, quando «all'apocope in 6^a posizione» segue una parola sdrucchiola, la clausola possa essere avvertita come «stilisticamente più connotata in senso petrarchesco» (Magro 2013, p. 144): III 67, i, 1 «Se di penne giamai candide e belle» (3 6 7 10).

¹⁶⁸ Soldani 1999b, p. 295.

¹⁶⁹ Similmente nella canzone I 22, 30 «per gli orrori, e per l'ombre atre e notturne» (3 6 7 10).

¹⁷⁰ Praloran 2003a, p. 157. Anche Magro nota, nei lirici marinisti, «come lo scontro d'arsi sia di frequente sottolineato dall'allitterazione, che si incarica anche di saldare foneticamente in unità il verso che sul piano ritmico e spesso anche sintattico si svolge bipartito» (Magro 2013, p. 146).

¹⁷¹ In questo verso, per altro, si veda come la sintassi anastrofica offre una soluzione alternativa alla bipartizione.

V 187, v, 8 a tutte l'altre cose ordine e forma 2 4 6 7 10

Tali richiami fonici a volte non interessano soltanto le due parole in sinalefe, ma possono essere estesi al resto dell'emistichio:

III 67, i, 6	che di poggiar per l'aria hanno diletto	4 6 7 10
III 67, ii, 5	ond'anime cotante ardi et impiaghi	2 6 7 10
III 67, xxviii, 1	Gli angeli eletti e l'altre anime sante	1 4 6 7 10
III 67, l, 8	alzar le genti allegre ambe le ciglia	2 4 6 7 10
V 186, xvi, 3	com'a quei che più pregi ebber nell'armi	3 6 7 10

Ad aumentare l'effetto di legato, infine, concorre talvolta «l'identità delle vocali in sinalefe», che «evidentemente favorisce lo scivolamento» da un segmento al successivo.¹⁷²

I 42, 19 O di ch'ingrato premio oggi s'appaga 4 6 7 10

Ad ogni modo, i casi con sinalefe rimangono minoritari: la parola tronca in 6^a sede è largamente più frequente, con una percentuale quasi doppia rispetto alla variante con sinalefe (il rapporto è all'incirca di uno a tre). E se la legatura tra le vocali prevale, secondo gli spogli di Amelia Juri, nella prassi di Sannazaro, Tasso parrebbe allora allinearsi piuttosto con l'*usus* bembiano, in cui «la sinalefe rappresenta l'opzione meno frequentata»: Tasso come Bembo, infatti, «alla fusione tipica di Sannazaro [...] preferisce lo scontro delle linee, o comunque un passo più lento e franto».¹⁷³

Nella Tabella [1], seguendo la prassi inaugurata da Praloran, ho scelto di tenere i versi con accento ribattuto divisi dal tipo prosodico cui in realtà appartengono. In tal modo, però, la tabella di frequenza non permette di conoscere quali siano gli schemi ritmici che più spesso ospitano la variante con contraccanto di 6^a 7^a. Andrà messo in luce allora che la maggior parte delle occorrenze – ovvero

¹⁷² Magro 2013, p. 150.

¹⁷³ Juri 2017b, pp. 187-188.

il 46% di tutti gli endecasillabi con ictus contigui in questa sede – è in versi che hanno nel primo emistichio accento in 4^a sede, accompagnato eventualmente da un ictus anche in 1^a o in 2^a posizione (il tipo 2^a 4^a 6^a 7^a 10^a conta 452 occorrenze; lo schema 1^a 4^a 6^a 7^a 10^a ne conta 349; il tipo 4^a 6^a 7^a 10^a ritorna 180 volte). Inferiore per frequenza ma pur sempre cospicua è la presenza di endecasillabi con accenti di 6^a 7^a preceduti da ictus su sede dispari, ovvero in 3^a posizione, cui si aggiunge eventualmente un ictus forte anche nella 1^a sillaba (lo schema 3^a 6^a 7^a 10^a conta 444 occorrenze; la sequenza 1^a 3^a 6^a 7^a 10^a ne conta 234). Meno frequentata è la soluzione con attacco di 2^a (gli endecasillabi con schema 2^a 6^a 7^a 10^a sono infatti 375), mentre decisamente residuali sono gli schemi sorretti soltanto dal contraccento, o da un eventuale appoggio in prima sede (1^a 6^a 7^a 10^a conta 69 occorrenze, 6^a 7^a 10^a invece soltanto 7). I versi che presentano nel primo emistichio (almeno) un accento pari in 4^a posizione o dispari in 3^a possono essere considerati, mi sembra, come varianti dei tipi più diffusi 1^a/2^a 4^a 6^a 8^a 10^a e (1^a) 3^a 6^a 8^a 10^a.¹⁷⁴ può valere allora anche per Tasso l'interpretazione di Fabio Magro per i versi dei lirici marinisti, ovvero che l'endecasillabo con contraccento di 6^a 7^a sia di fatto «utile per variare la cadenza d'uscita del verso, altrimenti [...] quasi costantemente giambica».¹⁷⁵

La Tabella [1] mostra poi chiaramente come nel sistema prosodico tassiano il forte aumento di endecasillabi di 6^a 7^a vada a discapito di quelli con contraccento nelle altre sedi: Tasso infatti, più sistematicamente di tutti gli altri poeti, abbassa le altre occorrenze di accenti ribattuti – tranne forse il ribattimento in 5^a 6^a sede che continua ad assestarsi su una frequenza pressappoco uguale a quella dei *Fragmenta* (2.65%). Inoltre, il divario tra gli endecasillabi di 6^a 7^a e il totale degli altri con due accenti contigui, già molto ampio negli anni Trenta, aumenta in diacronia: la differenza tra i due gruppi (6^a 7^e contro il totale di tutte le altre sedi) è di 7.28 punti percentuali nei primi tre libri, mentre negli ultimi due è di 8.61, a dimostrazione di una crescente radicalizzazione nell'uso di questo modulo. Se per certi aspetti dunque lo schema con contraccento può essere considerato vettore di variazione

¹⁷⁴ Come ricorda Magro 2013, p. 141, il modulo con contraccento di 6^a 7^a può anche essere variazione del modulo dattilico di 1^a/2^a 4^a 7^a 10^a, o del modulo che termina in 6^a e 10^a. Tuttavia questi schemi rimangono minoritari nel sistema prosodico tassiano.

¹⁷⁵ Magro 2013, p. 141.

interna, per altri l'alta frequenza con cui è utilizzato e l'inerzia strutturale interna che lo vincola lo rendono un riconoscibile elemento di fissità ritmica.

Passo ora in rassegna le configurazioni linguistiche tipiche degli endecasillabi con accenti ribattuti in altre sedi.

13. Gli endecasillabi con accenti ribattuti in 1^a 2^a sede

Questo modulo ritmico è scarsamente attestato, e spesso si realizza con espedienti sintattici simili. In particolare, trovo in più di un verso un avverbio monosillabico in prima posizione, tipicamente *qui*:

II 21, 9	<i>qui</i> solo beve Apollo e le sorelle	1 2 4 6 10
II 109, 67	<i>qui</i> meco viveresti, e meco insieme	1 2 6 8 10
IV 4, 1	<i>Qui</i> dove il vago Ren piangendo porta	1 2 4 6 8 10

o *già*:

III 17, 1	<i>Già</i> 'l grido antico de l'altrui memorie	1 2 4 8 10
IV 25, 9	<i>Già</i> d'Africa e di Francia il Tebro altero	1 2 6 8 10
V 95, 5	<i>già</i> Febo, adorno di sue chiome bionde	1 2 4 8 10

e altrettanto tipica è la presenza di un pronome personale allontanato dal verbo:

II 71, 5	<i>voi</i> chiuso ne l'angelico splendore	1 2 6 10
----------	---	----------

Il ribattimento di 1^a 2^a sede è spesso procurato, come abbiamo visto (cfr. *supra*, par. 1, p. 17) anche dall'anastrofe del participio eliso sull'ausiliare:

I 79, 2	<i>spes'ho</i> in amar, et acquistarvi onore	1 2 4 8 10
---------	--	------------

Non mancano esempi di *dialefe nella sinalefe* già nelle prime sillabe del verso:

I 93, 6	pregio alto di poeti e imperadori	1 2 6 10
II 1, 14	amo, ardo, e verso lagrimosi rivi	1 2 4 8 10

14. Gli endecasillabi con accenti ribattuti in 2^a 3^a sede

Conto qualche occorrenza di versi caratterizzati da un contraccento sul filo di una cesura anticipata dopo accento di 2^a; spesso la pericope che precede la pausa sintattica è il breve *rejet* di una inarcatura:

I 63, 6	<i>si ferma</i> ; indi nemica a la mia pace	2 3 6 10
II 112, 31	<i>del mar</i> , pieno di doglia e di martire	2 3 6 10
III 13, 10	di <i>luce</i> , onde ne fugga ogni atro orrore	2 3 6 8 10

Più frequentemente, però, l'occasione di una pausa sintattica è fornita dall'inserimento di un inciso, di solito allocutivo. L'elemento che si inserisce nella sintassi «non [è] dominato dagli altri costituenti del verso», ed è capace di produrre una «doppia cesura ravvicinata»: ¹⁷⁶

II 107, 49	e tu, <i>ingrato</i> , mi fuggi e segui altrui!	2 3 6 8 10
II 111, 19	Io no, <i>Palemo mio</i> ; potrà ben questi	2 3 6 8 10

Talvolta l'inciso cade all'interno di una linea versale decisamente turbolenta:

II 77, 2	in voi, <i>Bembo</i> , rinchiuso, e con la mente	2 3 6 10
III 68, 503	A me, <i>Borea</i> , spietato, a me sei fero	2 3 6 8 10
IV 2, 13	gridò. – <i>Molza</i> , ove vai? dov'alzi il volo?	2 3 6 8 10
V 180, 11	che 'n lei, <i>lasso</i> , sol nacque, in lei morio	2 3 6 8 10

Raramente in questi casi la sinalefe garantisce una parvenza di continuità intonativa:

II 63, 2	e <u>mille alti</u> pensier seco ristretti	2 3 6 7 10
II 77, 3	di <u>mille alte</u> virtù chiara e lucente	2 3 6 7 10

¹⁷⁶ Praloran 2001, p. 421.

II 83, 10	fra <u>mille</u> <u>alte</u> bellezze il vostro volto	2 3 6 8 10
-----------	---	------------

La prassi, infatti, è nel ritrovare in seconda sede una parola tronca o apocopata, o un monosillabo accentato:

I 4, 13	<i>pastor</i> falce non ponga, o tagli fronde	2 3 6 8 10
I 60, 9	a <i>te</i> dono i pensieri, a te gli inchiostri	2 3 6 8 10
II 33, 10	<i>traspar</i> l'anima vostra, e mille raggi	2 3 6 8 10
III 67, lxxiv, 1	<i>Acciò</i> poscia ch'avrà mill'anni e mille	2 3 6 8 10

15. Gli endecasillabi con accenti ribattuti in 3^a 4^a sede

La contiguità di accento in 3^a 4^a sede, pur con una percentuale del 2.69%, è la più frequentata da Tasso dopo quella di 6^a 7^a; l'autore dimostra quindi di preferire questo modulo almeno tanto quanto quello di 4^a 5^a (2.65%), ovvero quello che insiste sulla sede canonica di cesura. Gli accenti ribattuti di 3^a 4^a, d'altro canto, ricorrono poche volte a cavaliere di una pausa sintattica, che è rara in terza sede: l'autore infatti preferibilmente la anticipa in seconda posizione, o la colloca regolarmente dopo l'ictus di quarta. Sporadici sono allora casi come i seguenti:

II 15, 11	vivo ancor, fatto divo et immortale	1 3 4 6 10
II 24, 11	scudo sete, or col senno et or con l'armi	1 3 4 6 8 10
II 106, 46	il delfin, fuor del suo albergo natio	3 4 7 10
III 67, lxx, 3	per trovar opra od antiqua o novella	3 4 7 10

Molto più diffusa invece è la tendenza a marcare con contraccento le due sillabe finali del primo emistichio *a minore*, sigillandolo prima della cesura canonica:

II 77, 14	produrria stecchi, e non frutti, né fiori	3 4 7 10
II 104, 184	la real Donna, al cui bel lume splende	3 4 6 8 10
II 105, 105	i martir nostri, e 'l pianto acerbo e duro?	3 4 6 8 10

Come si vede anche dagli esempi riportati, in tale posizione è quasi assente la sinalefe.

16. Gli endecasillabi con accenti ribattuti in 4^a 5^a sede

In questa sede il contraccanto classicamente marca un'interruzione sintattica forte, che segna il passaggio dal primo al secondo emistichio. Questo *pattern* ritmico-sintattico è così radicato nell'intima struttura tradizionale dell'endecasillabo, e non stupirà constatare come sia tutto sommato produttivo anche nei versi tassiani. L'autore spesso in questa sede crea *continuità nella discontinuità* attraverso la sinalefe, attenuando lo scarto sintattico grazie alla collocazione «sotto ictus di quinta [*di*] congiunzioni comincianti per vocale».¹⁷⁷ Esempifico con le tre congiunzioni individuate da Bellomo (*ove, onde, anzi*) per mostrare la fecondità di tali tessere anche in Tasso:

I 10, 2	mio Paradiso, ove la Donna alberga	1 4 5 8 10
I 25, 11	chiudete dentro, ove 'l mio core alberga	2 4 5 8 10
II 45, 9	l'ardente voglia, onde con larga vena	2 4 5 8 10
II 108, 7	cogliendo rose, onde il bel marmo adorno	2 4 5 8 10
III 22, 11	mai non si muta, anzi diventa eterno?	1 4 5 8 10

17. Gli endecasillabi con accenti ribattuti in 5^a 6^a sede

I versi di questo gruppo con contraccanto sono tra quelli che godono di meno fortuna nel sistema tassiano.¹⁷⁸ Come rileva anche Bellomo per versi laurenziani simili, nelle rare occorrenze presenti in Tasso è forse possibile distinguere tra i casi in cui l'accento di 5^a è portante, e i casi in cui invece quest'ultimo ha un ruolo ancillare. La schedatura offre qualche caso del primo tipo, in versi che hanno dunque «cadenza abnorme, che l'ictus principale s'incarica peraltro subito di raddrizzare», in modo tale che il primo dei due accenti venga «smorzato e come sorvolato nell'andamento complessivo del verso»:¹⁷⁹

¹⁷⁷ Bellomo 2016, p. 71.

¹⁷⁸ Colussi mostra come in Torquato Tasso i versi con contraccanto in questa sede siano spesso corretti e riportati ad altri schemi accentuativi più diffusi. La revisione, in ogni caso, coinvolge poi anche i versi che in cui il contraccanto interessa altre sedi (Colussi 2011, pp. 290 ss.)

¹⁷⁹ Menichetti 1993, p. 409.

II 110, 29	piene di desir caldo et amoroso	1 5 6 10
III 58, 13	né si finirà forse la tenzone	5 6 10

ma la variante più diffusa è senz'altro la seconda, in cui «l'incontro fra gli accenti è [...] di tipo ascendente».¹⁸⁰

I 92, 6	da vergini man colte in su 'l mattino	2 5 6 10
II 106, 87	la qual suol venir spesso a questa fonte	2 5 6 8 10
II 108, 23	ch'imparan da me a piangerti, sì come	2 5 6 10
III 67, lx, 1	Chiunque costei mira intento e fiso	2 5 6 8 10

Infine, l'anomalia di questa sede di contraccento è sottolineata dal fatto che spesso il ribattimento di 5^a 6^a è inserito in sequenze 'irregolari' di tre accenti contigui, dei quali quello di 5^a ha un peso forse leggermente inferiore degli altri due:

II 23, 11	che tutta virtù sete entro e di fuori	2 5 6 7 10
III 3, 5	ma poi ch'ad Amor piacque invido avaro	2 5 6 7 10

18. Gli endecasillabi con accenti ribattuti in 7^a 8^a sede

Neppure questo tipo ha larga diffusione, probabilmente a causa della grande presenza di endecasillabi di 6^a e 8^a che impediscono un accento di 7^a sede. Tranne in due versi, che presentano irregolarità a causa di tre accenti consecutivi (V 175, 13 «perché tanto crudel me qui tien vivo», 3^a 6^a 7^a 8^a 10^a; V 188, iv, 7 «che cantò di Rugier: voi ciò possete», 3^a 6^a 7^a 8^a 10^a), in tutte le altre occorrenze lo schema con contiguità di accento in 7^a 8^a sede presenta accento anche in 4^a posizione. Lo schema si mostra quindi nella maggior parte dei casi (e soprattutto quando prevede parola trunca in 7^a sede e dittologia in 8^a e 10^a) come variazione del tipo dattilico, con uno scontro d'arsi di tipo discendente.¹⁸¹

¹⁸⁰ Bellomo 2016, p. 72.

¹⁸¹ La realizzazione pura del modulo dattilico è già per altro messa in discussione, come abbiamo visto, dalle realizzazioni 'miste' con monosillabo in 6^a.

I 42, 11	le verdi foglie, e 'l piacer spento e morto	2 4 7 8 10
I 44, 8	di lauro cingo di fior bianchi e gialli	2 4 7 8 10
I 52, 4	ma vesti il cor di pensier tristi et egri	2 4 7 8 10

Che tale schema sia da Tasso percepito come alternativa al puro dattilo trova forse conferma anche nella valutazione diacronica dei dati: negli ultimi due libri, infatti, contestualmente alla lieve diminuzione della frequenza del gruppo 4 notiamo l'altrettanto sottile ma avvertibile aumento dell'utilizzo dei ribattuti in 7^a 8^a.

È raro in questi contesti l'uso della sinalefe, poiché quest'ultima, come rileva già Bellomo, modifica l'assetto del verso: produce infatti un «incontro d'accenti [...] ascendente» e contribuisce a configurare l'andamento del verso piuttosto come «una variante del modulo di 4^a e 8^a» che non «di quello dattilico»:¹⁸²

II 103, 96	sentir dal ciel con tempesta atra e ria	2 4 7 8 10
V 76, 4	mar può quietare, e tempesta aspra e ria	1 4 7 8 10

19. Gli endecasillabi con accenti ribattuti in 9^a 10^a sede

La scarsa attestazione di questo modulo è ancora diretta conseguenza della larga presenza, in Tasso, di endecasillabi con 8^a sede tonica. Tuttavia rispetto ai moduli con ictus contigui nelle altre sedi, la presenza di questo tipo non è del tutto ininfluenza (1.59%), dal momento che asseconda, in ogni caso, l'aumento dei tempi forti nella parte finale del verso.

Di norma si trova in 9^a sede un termine tronco o in apocope, o un monosillabo accentato. Frequente è il ritorno dell'aggettivo *miglior* apocopato:

I 42, 95	indirizzi i miei pensieri a <i>miglior</i> meta	2 6 9 10
----------	---	----------

¹⁸² Bellomo 2016, p. 73. Ad una variazione del tipo di 4^a e 8^a mi sembra si possano ricondurre anche gli endecasillabi in cui l'accento di 8^a è più forte rispetto a quello, pur presente, di 7^a: II 103, 87 «l'ira de l'acque inondò tutta: e seco» (1 4 7 8 10); II 104, 41 «o bello Iddio, se giamai giusta brama» (2 4 7 8 10). È quello che succede regolarmente, mi sembra, con l'aggettivo *miglior* sotto accento di 7^a: I 119, 6 «il primo, forse, al miglior spirto a canto» (2 4 7 8 10); II 104, 105 «gli avoli suoi in miglior vita vivi» (1 4 7 8 10); V 186, xiv, 2 «e l'arti illustri al miglior tempo amate» (2 4 7 8 10); V 187, viii, 6 «che tutte l'ore in miglior usi spende» (2 4 7 8 10).

II 9, 4	ch'hanno de l'alma tua la <i>miglior</i> parte	1 4 6 9 10
II 81, 6	rivolgi i tuoi desiri a <i>miglior</i> loco	2 6 9 10
V 73, 11	speme ancor di tornare a <i>miglior</i> vita	1 3 6 9 10

Particolarmente riconoscibile è poi l'esito ritmico della contiguità accentuale dovuta all'elisione di un aggettivo preposto al suo sostantivo (cfr. *supra*, par. 1, p. 17). In questi casi «ci troviamo [...] di fronte a versi in cui il nucleo portante è spostato verso la fine; l'intonazione 'corre' verso la punta del verso, dove si addensa la tensione ritmica».¹⁸³

I 80, 22	piegato il cor, e quell' <i>indurat'alma</i>	2 4 9 10
I 89, 3	non avendo sì dure e <i>possent'armi</i>	3 6 9 10
II 105, 140	un gelso antico, che con la <i>fresc'ombra</i>	2 4 9 10
III 65, 43	O riposata vita, o ben <i>spes'ore</i>	4 6 9 10

Quasi del tutto assente, in questo contesto, è la ricerca di continuità fonica attraverso la sinalefe. Lo stesso accade anche in Bembo, nel quale ugualmente si registra «una certa ritrosia [...] a pareggiare nella strategia fonica e intonativa gli ictus di nona e decima a quelli di sesta e settima. Così sono piuttosto rari gli incontri di ictus in questa sede con sinalefe».¹⁸⁴

I 10, 7	e gli occhi lagrimosi al bel viso erga	2 6 9 10
I 25, 12	quando fia mai che gli occhi al bel viso erga	1 4 6 9 10
I 14, 10	a la morte m'envio, né mi può aitare	3 6 9 10
III 67, lxix, 5	i quai diran: Perché non venn'io allora	2 4 6 9 10

20. Endecasillabi con più coppie di accenti contigui

Nella Tabella [1] separo dagli endecasillabi con contiguità di sedi toniche quelli che contengono più di due accenti ribattuti. La quantità di versi che

¹⁸³ Praloran 2011, p. 16. Cfr. anche *supra*, Nota 30.

¹⁸⁴ Praloran 2001, p. 419. Mengaldo ricorda come anche Petrarca «evita di norma le apocopi fuori della zona centrale del verso e in cesura» (Mengaldo 1963, p. 245).

presentano ictus ribattuti in due (o, raramente, tre) punti, nonostante sia comprensibilmente scarsa, aumenta nel tempo: Tasso ne fa uso già nei primi tre libri degli *Amori* (1.38%), ma la percentuale aumenta negli ultimi due volumi, arrivando ad una frequenza quasi del 2%.

In questi versi, che risultano sia semanticamente che ritmicamente densi, almeno una delle due coppie è sempre attestata nella seconda parte e spesso, com'è intuibile, in 6^a 7^a sede. I tipi più frequenti sono caratterizzati infatti da accenti ribattuti in 2^a 3^a e 6^a 7^a (87 casi in tutto), o in 3^a 4^a e 6^a 7^a (39 casi).

Sono poco diffusi i casi in cui i due contracenti marcano ciascuno una pausa linguistica, come accade in particolare in presenza di un inciso:

II 48, 12	ma voi, / Iulio Camil, / piano et aperto	2 3 6 7 10
II 103, 113	gridò: / Caro fratel, / frate a me caro	2 3 6 7 10
II 103, 184	Ma tu, / spirto gentil, / forse non degni	2 3 6 7 10
II 104, 142	o Sole, / invido Sol: / va' più spedito	2 3 6 7 10

e in maniera residuale in altri contesti, spesso retoricamente marcati:

III 12, 9	ecco il fiume, / ecco il colle, / ecco l'arene	1 3 4 6 7 10
III 34, 1	Ombre fresche, / erbe verdi, / acque lucenti	1 3 4 6 7 10

Molto più di frequente, invece, uno dei due contracenti cade all'interno di una delle due parti in cui il verso è suddiviso, mentre il secondo marca la pausa sintattica:

II 80, 8	d'uscir / d'ogni mondana atra procella	2 3 6 7 10
II 105, 172	in questa, / ecco apparir molle e schiumosa	2 3 6 7 10
II 105, 325	avaro invido ciel, / chi ne scompagna?	2 3 6 7 10
V 13, 11	produrrà fatti illustri, / opre leggiadre	3 4 6 7 10

Nella schedatura rilevo solamente due versi con tre coppie di accenti ribattuti, il primo dei quali, se non erro, conta sette ictus ed è il verso più densamente accentato della produzione tassiana. Questi esiti estremi rientrano nella tendenza autoriale a perseguire una certa *gravitas*, non solo rallentando gli endecasillabi con

un ordine marcato dei costituenti e con l'aumento delle sedi toniche, ma anche a corredando l'esecuzione con incontri (e scontri) vocalici:

I 123, 13	fosti qui morto seco, ora in Ciel solo	1 3 4 6 7 9 10
V 179, 7	Ahi cure egre e moleste, ahi pensier folli	2 3 6 7 9 10

21. Endecasillabi con tre accenti contigui

Ho più volte accennato a questa categoria, che provo ora a guardare da vicino. Volendo forzare l'andamento melodico della curva intonativa e l'esito fonico della disposizione del materiale linguistico, tali versi potrebbero essere ricondotti ad uno status prosodico 'regolare'. Ho deciso però ugualmente di isolare questa trentina di casi poiché, a mio avviso, sono esiti significativi della tendenza tassiana ad incrementare il numero di ictus sulla linea versale. Il fenomeno interessa, com'è intuibile, la parte centrale e finale del verso: in 24 dei 28 casi, infatti, le tre sedi toniche contigue sono comprese tra la 5^a e la 10^a posizione.

Talvolta i tre accenti ricorrono in concomitanza con una cesura (spesso il contesto prevede un monosillabo):

I 58, 35	ch'al Mondo prestò 'l Cielo, or ha ritolto	2 5 6 7 10
II 19, 10	a pentir l'alma; or tua mercé sia tale	3 4 5 8 10

ma ritrovo una successione di tre tempi forti anche in altri contesti:

II 103, 33	venner gridando: O Dei, Dei date aita	1 4 6 7 8 10
II 109, 57	eterno dona ognor fior, frutto, e fronda	2 4 6 7 8 10
III 63, 3	versi lungi da voi, così ognor chiaro	1 3 6 8 9 10
V 175, 13	perché tanto crudel me qui tien vivo	3 6 7 8 10

La sequenza di accenti è spesso dovuta alla presenza di sinalefi:

IV 23, 9	e – Vivrà (dicea seco) ogni mio onore	3 5 6 7 10
V 62, 14	sì che v'ammiri ognor Battro, Indo e Tile	1 4 6 7 8 10

A questi esempi possiamo aggiungere un verso delle *Odi*, che al pari dei versi in elenco dei *Fragmenta*, porta accento quasi in ciascuna sillaba:

IV 103, 73 dolce memoria, erbe, ombre, arbori e rio 1 4 5 6 7 10

Tali endecasillabi, soprattutto quando presentano una triplice accentazione dalla 6^a sede in poi, si presentano dunque come l'apice di un processo di «addensamento accentuativo, sistematicamente perseguito». Questo fenomeno ritmico comporta da un lato un «rallentamento elocutivo talora esasperato, che nel dilatare i tempi forti del testo costringe a soffermarsi praticamente su ogni termine»; dall'altro, implica «l'aumento delle parole», sia monosillabi, che sono *gravi*, sia polisillabi, che sono «affiancat[i] con espedienti fonici (*ordo artificialis*, uso sistematico della sinalefe) in modo tale da avvicinare sensibilmente gli ictus, sì che, in qualche modo, la voce è costretta ad indugiare e appunto a dilatare lo spazio (il tempo, per la verità) del verso».¹⁸⁵ In ogni caso, è interessante puntualizzare come assieme alle sedi toniche aumentino sulla linea versale anche i termini semanticamente pieni e come dunque, per corollario, la capienza dell'endecasillabo tassiano diventi a tratti davvero notevole.

22. L'endecasillabo nelle ottave

In questo paragrafo fermo l'attenzione su un fenomeno riguardante gli endecasillabi presenti nelle ottave liriche, che forse sfugge ad una analisi come quella fin qui condotta, e che può forse risultare interessante.

Spesso all'interno delle ottave gli schemi prosodici si susseguono secondo una distribuzione che sembra normata e regolare: in molte stanze tassiane, infatti, endecasillabi con i medesimi schemi accentuativi si dispongono a coppie o si alternano occupando le sedi pari (o dispari). Questo fenomeno conosce una certa sistematicità almeno nelle *Stanze* per Giulia Gonzaga, e soprattutto all'interno delle ottave con pausa centrale (4+4, 4+2+2, 2+2+4, 2+2+2+2), nelle quali la sintassi

¹⁸⁵ Grosser 2016b, pp. 151-152.

segue una conformazione a quartine o a distici; sembrerebbe sussistere quindi una sorta di inerzia della configurazione 4+4 che coinvolge anche l'andamento ritmico, conferendogli una qualche 'funzione strutturale', a sostegno della – o in contrasto alla – distribuzione sintattica del materiale linguistico.¹⁸⁶ Si veda qualche esempio. In alcune stanze con pausa centrale, la prima quartina è composta da endecasillabi ritmicamente uguali disposti in maniera alternata, sostanzialmente assecondando l'andamento delle rime:

Ma l'angeliche voci e le parole,	3 6 10
<i>proprie di Dio, e non d'uomo mortale,</i>	1 4 6 7 10
fanno fermar a mezzo giorno il Sole	1 4 6 8 10
<i>oltra 'l prescritto suo corso fatale:</i>	1 4 6 7 10

(III 67, xx, 1-4)

Giunta a la porta de l'estrema sfera,	1 4 8 10
<i>ov'alberga quel Re sacro e celeste,</i>	3 6 7 10
de l'alme eterne la felice schiera	2 4 8 10
<i>con le fronti restò pallide e meste:</i>	3 6 7 10

(III 67, xlv, 1-4)

<i>Temo, o Donna gentil, ch'abbiate a sdegno</i>	1 3 6 8 10
che canti più di voi sì roca lira,	2 6 8 10
<i>poscia ch'alti concetti al basso ingegno</i>	1 3 6 8 10
il vostro gran valor più non m'ispira;	2 4 6 7 10

(III 67, lxviii, 1-4).

Il fenomeno è presente anche nella seconda quartina; la soluzione è però qui meno diffusa, forse proprio perché avvertita in contrasto con la rima baciata del distico:

<i>così per far costei leggiadra e bella</i>	2 4 6 8 10
a le piaggie del ciel tolse le brine,	3 6 7 10
<i>al suo gran mar le perle, ai monti l'oro,</i>	2 4 6 8 10

¹⁸⁶ Si intendono qui i versi che abbiano identico schema prosodico, e non che appartengano semplicemente allo stesso gruppo ritmico (le cui occorrenze sarebbero numericamente molto più abbondanti). Per una analisi delle strategie sintattiche utilizzate da Tasso per la costruzione delle stanze rimando al § III. 4 L'OTTAVA.

il gran Rettor di quell'eterno coro. 2 4 8 10
(III 67, xii, 5-8).

In questa posizione è molto più diffusa invece la soluzione che vede i versi con schema prosodico uguale disposti in distici.¹⁸⁷ Possono essere ritmicamente affini i versi del distico finale:

quant'anime del Ciel son cittadine 2 6 10
stringer poria con sì bel nodo intorno, 1 4 8 10
che sciorsi non saprian dal ricco laccio, 2 6 8 10
perché tornin più volte i fiori e 'l ghiaccio. 3 6 8 10
(III 67, xv, 5-8)

andò col ricco et aureo carro a lato 2 4 6 8 10
a questa, degna del canto d'Orfeo, 2 4 7 10
e de la musa che cantò d'Achille 4 8 10
con sì famose e sì sonore squille. 4 8 10
(III 67, xlviii, 5-8).

oppure i versi del terzo distico; l'aritmia dell'ultima coppia, allora, enfatizzerà per contrasto la chiusa:

come a l'alme del regno fortunato 3 6 10
di mirar la vaghezza e gli ornamenti 3 6 10
di due bellezze, ch'Iddio date avea 4 7 8 10
a questa pargoletta e santa Dea. 2 6 8 10
(III 67, xxxi, 5-8).

Sempre in opposizione strutturale all'andamento delle rime, invece, è il caso in cui si trovino in concordia prosodica i versi centrali o liminari delle quartine:

S'apron due chiare e lucide fenestre 1 4 6 10
sotto le nere sue tranquille ciglia, 1 4 6 8 10
onde in questa prigion bassa e terrestre 1 3 6 10

¹⁸⁷ Questa si aggiunge alle tecniche per mettere in evidenza la clausola che vedremo *infra* (cfr. § III.4 L'OTTAVA, p. 411).

scorger si può di Dio la meraviglia: 1 4 6 10
(III 67, xvii, 1-4)

che ben che libertà gli sia precisa, 2 6 8 10
di servitù sì dolce il giogo sente, 4 6 8 10
che non vorria, per sempre andarne sciolto, 4 6 8 10
perder sol una vista del bel volto. 1 3 6 10
(III 67, lxxii, 5-8).

L'ottava vii delle *Stanze* per la Gonzaga è inoltre, da questo punto di vista, degna di nota per il sottile gioco ritmico cui l'autore parrebbe affidare la chiusura della partizione metrica. Tutta la seconda quartina è caratterizzata dallo stesso modulo, ma nell'ultimo verso l'aggiunta in dittologia di un sintagma coordinato comporta l'aggiunta di un ictus in ottava sede funzionale ad un rallentamento del dettato in concomitanza della fine di stanza, e ben conciliabile con l'andamento discendente della curva intonativa:

e lasciando il camin ch'a l'oriente 3 6 10
ci conduce del bene, et a le stelle, 3 6 10
per la strada de' sensi s'inviano, 3 6 10
ov'è poca dolcezza, e molto amaro. 3 6 8 10
(III 67, vii, 5-8).

La stessa funzione ritmica strutturante, volta a corroborare la divisione sintattica in quartine, può essere svolta dalla presenza di ictus ribattuti. Essi sono presenti con distribuzione 'geometrica' in molte ottave suddivisibili secondo lo schema 4+4:

Qual in ricco giardin pronta donzella 3 6 7 10
per coronarsi il giovenetto crine 4 8 10
spoglia dei varii fior l'erba novella, 1 6 7 10
di vaga rosa le pungenti spine, 2 4 8 10
(III 67, xii, 1-4)

non ha Vener lassù cose sì care, 2 3 6 7 10
ove scherzano ognor diletto e gioco, 3 6 8 10
che non cangiasse a un riso di costei, 4 6 10

per arder del suo amor uomini e Dei. 2 6 7 10
(III 67, xxi, 5-8)

E tutti i lor pensier rivolti al male, 2 6 8 10
si diedero a trovar novi tormenti, 2 6 7 10
novi modi di tor l'aura vitale 1 3 6 7 10
 inanzi tempo a le mal nate genti: 2 4 8 10
 così 'l mondo, che prima al Cielo eguale 2 3 6 8 10
 riempieva di piacer l'umane menti, 2 6 8 10
si fe' selva d'orror fosca et ombrosa, 3 6 7 10
al raggio d'ogni ben chiusa e nascosa. 2 4 6 7 10
 (III 67, viii).

Senz'altro tale fenomeno andrà ridimensionato tenendo conto del fatto che comunque, nelle ottave come nell'intera produzione tassiana, è alta la frequenza di schemi ritmici giambici e di ictus ribattuti in sesta e settima sede, e dunque aumenta la possibilità di ritrovare tali schemi nelle medesime quartine. Tuttavia rimane certo che nelle ottave che non hanno pausa al centro (6+2, 5+3, ecc) la frequenza di tali soluzioni con identità di schema ritmico tende a ridursi.¹⁸⁸

Inoltre, si può osservare come non di rado nelle stanze tassiane l'ultimo verso di una ottava e il primo verso della successiva presentino il medesimo andamento prosodico, almeno nel secondo emistichio. Questo rilievo dovrà dunque sommarsi alle strategie di collegamento interstrofico che vedremo *infra* (cfr. § III.4, par. 6, p. 416):

ov'è poca dolcezza, e molto amaro. 3 6 8 10
 E tutti i lor pensier rivolti al male 2 6 8 10
 (III 67, vii-viii)

torcesse i passi dal camino errante. 2 4 8 10
 E quante forme ne la mente avea 2 4 8 10
 (III 67, x-xi)

de la fattura sua pose al governo. 4 6 7 10

¹⁸⁸ Queste soluzioni ritmiche ricorrono nel 75.3% delle ottave con pausa sintattica o snodo ipotattico dopo il quarto verso, mentre sono presenti nel 58.5% delle ottave con altra struttura sintattica.

Poi che nel caro albergo ella s'ascese	4 6 7 10
(III 67, xxiii-xxiv)	
qual madre figlia che da sé diparte.	2 4 8 10
Indi disposto di mandarla in terra	1 4 8 10
(III 67, xxxii-xxxiii)	
sotto la scorta del suo bel vexillo.	1 4 8 10
Nobil desio ne le villane menti	1 4 8 10
(III 67, xlii-xliii).	

A questo meccanismo di concatenazione ritmica dei passaggi di strofa possiamo poi assimilare quello dei passaggi 'di quartina'. Talvolta infatti sono i versi 4 e 5 ad appartenere allo stesso tipo prosodico e, quando tale fenomeno si presenta in ottave simmetriche, questo da un lato avrà l'effetto di attutire la forza della pausa centrale d'ottava e di favorire il passaggio alla seconda quartina, dall'altro concorrerà a confermare il fatto che, negli schemi bipartiti 4+4, il verso 5 si strutturi sia sintatticamente che ritmicamente come un nuovo verso incipitario:

gli occhi coperse un nubiloso velo,	1 4 8 10
poi che chiamarsi al suo paterno regno	1 4 8 10
(III 67, li, 4-5)	
qual penna fia che la depinga o scriva?	2 4 8 10
Materia certa da stancar Omero	2 4 8 10
(III 67, xiv, 4-5).	

23. Qualche considerazione sulla versificazione tassiana

Alla luce di quanto emerso dall'analisi prosodica degli endecasillabi tassiani, propongo un paio di considerazioni.

I. La disamina condotta permette di verificare la presenza, in Tasso, sia di versi bipartiti che di versi a segmentazioni plurime. Infatti, accanto alla consistente frequenza di endecasillabi suddivisibili in due emistichi attraverso pause in sedi

canoniche o cesure ‘anomale’, registro anche numerosi versi frazionabili in tre, quattro o, anche se più raramente, cinque parti. Ad agire sulla linea melodica moltiplicando le increspature e i punti di frattura sono, in primo luogo, la disposizione dei costituenti secondo un ordine sintattico marcato (che si traduce in un abbondante uso di anastrofi e iperbati), e in seconda istanza la cospicua presenza di incisi, soprattutto di tipo allocutivo, che ricorrono nelle sedi centrali del verso sospendendo temporaneamente la curva intonativa.

Mi sembrano invece più rari in Tasso quegli espedienti sintattici che portano arbitrarietà o instabilità nella scansione ritmica, come accade tradizionalmente, ad esempio, con l’inserimento di un avverbio o di un sintagma che per la sua libertà strutturale non sia vincolato all’uno o all’altro degli elementi presenti nell’endecasillabo:¹⁸⁹ queste, come nota già Laura Tieghi per Galeazzo di Tarsia, sono «soluzioni di compromesso, molto raffinate, ma non molto frequenti»,¹⁹⁰ a cui Bernardo sembra invece preferire profili ritmicamente definiti e linee versali segmentabili in maniera univoca. È forse per lo stesso motivo che, nella lirica tassiana, anche i versi-sintagma sono scarsamente attestati: anch’essi infatti, mantenendo tesa la linea intonativa sino al completamento del verso, garantiscono scioltezza all’andamento melodico ma mancano di quella identità ritmica forte e di quella cadenza riconoscibile che invece sembrano essere ricercate dall’autore.¹⁹¹ Come ha ben ricostruito Amelia Juri, «la ricerca di scorrevolezza e fluidità» che conduce alla «propensione ai versi-sintagma e privi di partizione» rivela una «concezione del verso più quattrocentesca che cinquecentesca»;¹⁹² il ridotto numero di occorrenze di queste soluzioni ritmico-sintattiche porta dunque Tasso ad

¹⁸⁹ Marco Praloran, notando la capacità degli incisi di creare un «rallentamento centrale esteso, come una doppia cesura ravvicinata», afferma che in Bembo tal figura allude spesso ad un altro «esercizio affine ma più complesso. In pratica in sesta sede viene a cadere un elemento circostanziale, quasi sempre un avverbio. Sintatticamente “libero”, l’avverbio si trova al confine tra i due sintagmi del verso ma la costruzione per lo più fa sì che non sia immediatamente chiaro se esso sia dominato dal primo o dal secondo» (Praloran 2001, p. 421): in Bembo, l’inciso è più frequente della seconda costruzione con l’avverbio, maggiormente ambigua.

¹⁹⁰ Tieghi 2005, p. 79.

¹⁹¹ Lo stesso ritrova Bellomo per Lorenzo de’ Medici commentando che anche in questo poeta i versi senza segmentazione sintattica sono tutto sommato rari: «bisogna registrare la maggior pressione esercitata dal canone ritmico su Lorenzo ed invece l’eccezionale e assolutamente singolare capacità di Petrarca di liberarsi dai vicoli che questo pone» (Bellomo 2016, p. 83).

¹⁹² Juri 2017b, p. 178.

allinearsi piuttosto con la prassi medio-cinquecentesca di lirici come Bembo e Della Casa. All'orientamento grave di questi ultimi è infatti sottesa una «predilezione [...] per un verso ritmicamente più articolato e lento, con molti snodi e pause intonative»:¹⁹³ e non sarà difficile riconoscere in queste tendenze la scelta di campo di certe soluzioni tipiche della poesia tassiana.

II. Sulla base dei rilievi che la schedatura consente, possiamo osservare come per certi aspetti la tecnica versificatoria tassiana appaia bifronte. Da un lato abbiamo rilevato (anche se non sempre quantificato con precisione) la vicinanza di Tasso ad alcuni modi e fatti formali della linea grave del petrarchismo. L'autore, con Bembo, Galeazzo di Tarsia e Della Casa, valorizza una varietà di realizzazioni mutuata dal modello petrarchesco e perseguita con più mezzi e su più fronti (anastrofi, incisi, dittologie, contracenti), al fine di garantire nelle proprie liriche un costante «contrappunto tra il piano metrico e quello sintattico».¹⁹⁴ Nella direzione di un ritmo grave va anche l'aumento del numero di accenti nella seconda parte del verso, e in particolare la predilezione, in ogni gruppo ritmico, dei moduli con accento in ottava sede: nei *Discorsi dell'arte poetica* di Torquato Tasso, come ricorda già Grosser, si legge infatti che «uno dei precetti della *gravitas* suggerisce [...] di “accrescere il numero nel fine del verso, o con parole sensibili per vigore d'accenti o per pienezza di consonanti”». ¹⁹⁵ E sempre ad una opzione versificatoria orientata alla *gravitas* appartiene poi, a ben vedere, il frequente «coinvolgimento [*degli endecasillabi*] in procedimenti inarcanti»,¹⁹⁶ che contribuiscono in qualche misura a dotare il verso di una struttura «centrifuga».¹⁹⁷ In particolare, il profilo ritmico risulta mosso quando i versi contengono brevissimi *rejet*, causando cesure anticipate o posticipate rispetto alle sedi canoniche.

Inoltre, andrà qui ricordato come la predilezione tassiana per versi densi di accenti non porti per forza a endecasillabi pesantemente scanditi dal ritorno regolare del medesimo piede; anzi, sia contrapponendo un attacco veloce ad una chiusa più lenta

¹⁹³ Juri 2017b, p. 179.

¹⁹⁴ Juri 2017b, p. 179.

¹⁹⁵ Grosser 2016b, p. 149.

¹⁹⁶ Juri 2017b, p. 180.

¹⁹⁷ Grosser 2016b, p. 173.

e densa di ictus, sia giocando abilmente con i contraccetti, Tasso allude frequentemente ad una versificazione tutto sommato dinamica dal punto di vista agogico, e struttura i suoi endecasillabi con sequenze ritmicamente efficaci – e talvolta non convenzionali – di pieni e vuoti. Pur non rinunciando ad alcune delle caratteristiche portanti del sistema ritmico di Sannazaro, come i versi bipartiti, o le correlazioni, tipici di un petrarchismo lieve, Tasso riesce insomma ad intercettare (talvolta anzitempo) quei tratti della lirica bembiana¹⁹⁸ che poi condurranno ad una maturazione della linea grave.

Dall'altro lato, però, mi sembra che in Tasso l'istanza della *varietas* e del contrappunto ritmico agiscano entro dinamiche compositive che tentano, contraddittoriamente, di fissarne gli esiti, rendendoli memorizzabili e grammaticalizzati. Spingono senz'altro in questa seconda direzione sia la crescente convergenza verso alcuni gruppi prosodici consistenti, sia la loro realizzazione linguistica attraverso il frequente riutilizzo di sintagmi formulari. Entrambi questi fenomeni, per altro, sembrano precedere i fatti stilistici che caratterizzano una certa lirica dell'ultimo Cinquecento, come quella di Torquato Tasso, ad esempio, nel quale la critica riconosce tanto un'«articolazione ritmica» concentrata «su alcune poche figure ad altissima frequenza», quanto «un'ortodossia prosodica complessiva che non ha forse eguale fra i poeti maggiori del secolo, a culmine e definitivo compimento di un processo semplificatorio e razionalizzante in fatto di costumi metrici che a lungo si è protratto nella poesia volgare». ¹⁹⁹ Bernardo Tasso insegue dunque la possibilità di una prassi versificatoria che, con un alto grado di memoria ritmica – e a tratti di prevedibilità – interna, permetta al contempo di sfruttare le possibilità del sistema e di stabilizzare le forme, entro una 'grande maniera' giocata tra varietà e analogia, sulla strada che conduce fine del secolo.

¹⁹⁸ Cfr. Juri 2017b.

¹⁹⁹ Colussi 2011, p. 285.

24. Tabella [1]. Tipologie ritmiche dell'endecasillabo di Bernardo Tasso

Gruppi prosodici		Bernardo Tasso I, II, III <i>Amori</i>		Bernardo Tasso IV, V <i>Rime</i>		Bernardo Tasso Totale	
		n	%	n	%	n	%
1.1	2 4 6 8 10	648	8.69	413	9.66	1061	9.04
1.2	1 4 6 8 10	491	6.58	295	6.90	786	6.70
1.3	4 6 8 10	197	2.64	124	2.90	321	2.74
tot.		1336	17.91	832	19.47	2168	18.47
2.1	2 4 8 10	829	11.11	379	8.87	1208	10.29
2.2	1 4 8 10	570	7.64	260	6.08	830	7.07
2.3	4 8 10	214	2.87	117	2.74	331	2.82
tot.		1613	21.62	756	17.69	2369	20.18
3.1	2 4 6 10	244	3.27	130	3.04	374	3.19
3.2	1 4 6 10	158	2.12	68	1.59	226	1.93
3.3	4 6 10	76	1.02	57	1.33	133	1.13
tot.		478	6.41	255	5.97	733	6.25
4.1	2 4 7 10	143	1.92	65	1.52	208	1.77
4.2	1 4 7 10	104	1.39	46	1.08	150	1.28
4.3	4 7 10	42	0.56	29	0.68	71	0.61
tot.		289	3.87	140	3.28	429	3.66
5.1	2 6 10	142	1.90	82	1.92	224	1.91
5.2	2 6 8 10	353	4.73	162	3.79	515	4.39
tot.		495	6.63	244	5.71	739	6.30
6.1	1 3 6 8 10	224	3.00	152	3.56	376	3.20
6.2	3 6 8 10	498	6.67	263	6.15	761	6.48
6.3	1 3 6 10	93	1.25	49	1.15	142	1.21
6.4	3 6 10	185	2.48	112	2.62	297	2.53
tot.		1000	13.40	576	13.48	1576	13.43
7.1	1 6 8 10	89	1.19	42	0.98	131	1.12
7.2	1 6 10	16	0.21	17	0.40	33	0.28
7.3	6 8 10	1	0.01	6	0.14	7	0.06
7.4	6 10	1	0.01	1	0.02	2	0.02
tot.		107	1.43	66	1.54	173	1.47
8.1	1 4 10	1	0.01	1	0.02	2	0.02
8.1	2 4 10	2	0.03		0.00	2	0.02
tot.		3	0.04	1	0.02	4	0.04
9.1	67	1280	17.16	838	19.61	2118	18.05
9.2	12	31	0.42	27	0.63	58	0.49
9.3	23	122	1.64	68	1.59	190	1.62
9.4	34	197	2.64	119	2.78	316	2.69
9.5	45	187	2.51	124	2.90	311	2.65
9.6	56	45	0.60	30	0.70	75	0.64
9.7	78	63	0.84	54	1.26	117	1.00
9.8	910	92	1.23	48	1.12	140	1.19
9.9 doppi		103	1.38	83	1.94	186	1.59
9.10 tripli		1	0.01	1	0.02	2	0.02
tot.		2121	28.43	1392	32.57	3513	29.94
tre		17	0.23	11	0.26	28	0.24
altro		2	0.03	1	0.02	3	0.03
tot.		7461	100	4274	100	11735	100

25. Tabella [2]. Tipologie ritmiche dell'endecasillabo. Qualche confronto

Gruppi prosodici		Bernardo Tasso	Rvf (Praloran)	Magnifico Canzoniere (Bellomo)	Tebaldo (Bellomo)	Bembo Rime 1530 (Juri)	Sannazaro SeC (Juri)	Della Casa Rime (Juri)	Torquato Tasso (Bellomo)	Lirici marinisti (Magro)
		%	%	%	%	%	%	%	%	%
1.1	2 4 6 8 10	9.04	7.66	10.01	8.89	10.78	11.35	15.13	12.08	17.59
1.2	1 4 6 8 10	6.70	4.91	5.66	4.81	6.60	6.75	8.98	7.36	
1.3	4 6 8 10	2.74	2.75	2.90	3.55	3.30	5.63	2.53	4.85	
tot.		18.47	14.32	18.57	17.26	20.68	23.73	26.65	24.30	
2.1	2 4 8 10	10.29	8.96	8.83	9.25	7.53	9.31	8.25	12.53	21.81
2.2	1 4 8 10	7.07	6.31	4.21	4.29	4.44	3.86	4.20	7.18	
2.3	4 8 10	2.82	3.03	2.79	2.86	2.68	3.30	2.32	3.86	
tot.		20.18	18.30	15.84	16.41	14.65	16.47	14.77	23.58	
3.1	2 4 6 10	3.19	4.39	4.55	4.89	5.47	4.09	2.24	2.33	4.37
3.2	1 4 6 10	1.93	2.52	2.90	2.64	2.37	2.19	1.67	1.93	
3.3	4 6 10	1.13	1.69	1.69	1.77	1.81	2.00	1.09	1.52	
tot.		6.25	8.6	9.15	9.32	9.64	8.28	5	5.79	
4.1	2 4 7 10	1.77	2.93	1.86	1.13	2.11	0.47	1.30	0.04	0.88
4.2	1 4 7 10	1.28	1.54	1.07	0.38	1.19	0.37	0.29	0.08	
4.3	4 7 10	0.61	0.70	0.55	0.39	0.62	0.33	0.36	0.04	
tot.		3.66	5.17	3.48	1.92	3.92	1.16	1.96	0.17	
5.1	2 6 10	1.91	1.91	2.27	2.46	1.65	1.72	0.65	1.43	5.25
5.2	2 6 8 10	4.39	4.47	4.97	5.52	6.34	5.35	4.06	4.53	
tot.		6.30	6.38	7.25	7.98	7.99	7.07	4.71	5.97	
6.1	1 3 6 8 10	3.20	3.43	3.76	3.07	3.30	4.70	2.46	3.81	21.89
6.2	3 6 8 10	6.48	6.96	4.10	4.76	4.80	7.96	4.27	7.36	
6.3	1 3 6 10	1.21	1.31	1.31	1.33	1.24	1.07	0.43	1.34	
6.4	3 6 10	2.53	3.00	2.72	2.69	1.75	2.75	1.01	2.38	
tot.		13.43	14.70	11.87	11.87	11.09	16.48	8.18	15.18	
7.1	1 6 8 10	1.12	1.24	0.69	1.12	1.08	1.02	1.30	0.76	1.13
7.2	1 6 10	0.28	0.36	0.44	0.41	0.46	0.19		0.35	
7.3	6 8 10	0.06								
7.4	6 10	0.02								
tot.		1.47	1.6	1.13	1.53	1.55	1.21	1.3	1.12	
8.1	1 4 10	0.02								0
8.1	2 4 10	0.02								
tot.		0.03	0	0	0	0	0	0	0	
9.1	67	18.05	11.72	10.60	14.22	16.30	11.63	17.81	12.32	27.04
9.2	12	0.49	0.63	1.48	1.03	0.77	0.28	0.87	0.49	
9.3	23	1.62	3.35	4.21	4.48	2.27	3.21	2.39	2.02	
9.4	34	2.69	5.70	5.73	4.81	3.30	3.68	4.63	3.14	
9.5	45	2.65	2.93	3.72	2.49	2.78	1.95	4.13	4.13	
9.6	56	0.64	1.21	2.45	2.44	0.67	1.58	1.96	1.12	
9.7	78	1.00	1.81	1.24	1.76	1.29	0.70	1.74	0.85	
9.8	910	1.19	4.90	5.73	5.79	3.04	2.56	3.84	0.89	
9.9 doppi		1.59								
9.10 tripli		0.02								
tot.		29.93	32.25	32.42	33.18	30.43	25.59	37.36	23.71	
tre		0.24								
altro		0.03				0.05		0.07		
tot.		100	100	100	100	100	100	100	100	100

II. I PROCEDIMENTI INARCANTI NEI SONETTI

*sol che regga a quei marosi di città il tuo cuore
e un'ardesia propaghi il colore dell'estate*

VITTORIO SERENI

L'intento, nelle pagine che seguono, è di fermare lo sguardo sulle dinamiche che si istaurano «tra le misure di base»²⁰⁰ del metro e della sintassi, ovvero il verso e la frase, cercando di approntare uno studio degli *enjambements* che caratterizzano la composizione dei sonetti tassiani. Assumo come modello d'indagine il lavoro di Arnaldo Soldani sulle inarcature nei sonetti di Petrarca,²⁰¹ ma importante sarà anche il dialogo con gli studi di Leonardo Bellomo e di Gabriele Baldassari, che con il medesimo metodo hanno indagato le inarcature nelle liriche, rispettivamente, del *Magnifico* e del *Canzoniere Costabili*.²⁰²

Prima di procedere ad una rassegna il più dettagliata possibile delle inarcature tassiane, è importante mettere in luce almeno tre questioni.

La prima. La celebre e meritevole classificazione operata da Menichetti permette di distinguere le inarcature *lessicali* e *infrasingmatiche* dalle inarcature *sintattiche*.²⁰³ Le prime sono «qualitativamente sempre intense, perché incidono una parola o un'unità sintagmatica minima, coesa e spesso monoaccentuale», e a seconda dell'intensità del legame sintattico che vanno a scindere possono essere considerate *molto forti* o *forti*; le seconde invece sono meno intense, e si creano «quando si accavallano tra i versi due o più sintagmi della stessa frase». ²⁰⁴ Di tale distinzione ho tenuto conto nella fase di schedatura e, successivamente, in quella di

²⁰⁰ Soldani 2009, p. 107.

²⁰¹ Cfr. Soldani 2009, pp. 107-203.

²⁰² Cfr. Bellomo 2016, pp. 104-160 e Baldassari 2015.

²⁰³ In generale, in questo lavoro non considero inarcatura il passaggio tra reggente e subordinata. Contravengo a tale regola principale solamente nei casi in cui la subordinata (relativa restrittiva, infinitiva, participiale, correlativa) sia particolarmente legata alla reggente, tanto da creare esiti «che possono essere avvicinati per intensità a quelli fra i costituenti della frase semplice» (Bellomo 2016, p. 104 n).

²⁰⁴ Soldani 2009, p. 109.

elaborazione dei risultati: ho infatti ordinato gli *enjambements* tassiani sulla base della natura grammaticale dei costituenti coinvolti e del grado di coesione del sintagma spezzato. Va tuttavia preliminarmente ricordato che, secondo le indicazioni di metodo ancora di Menichetti, «per valutare correttamente ogni figura occorre anche un confronto con l'*usus* [...] del tempo, con le regole suggerite o imposte dalla grammatica metrica di volta in volta vigente».²⁰⁵ Per quanto riguarda la percezione del fenomeno e la sua ricezione nei teorici e negli scrittori del Cinquecento, vale quanto ricordato da Andrea Acribo: nei trattati di arte poetica dell'epoca si ritrova una differenza oggettiva tra il «rompimento de' versi»,²⁰⁶ e cioè l'*enjambement* in senso stretto, e il «periodo lungo», ovvero un periodare in cui «la lunghezza dei membri e dei periodi fa tutt'uno con un *ordo* pochissimo *naturalis*, fitto di iperbati e interposizioni che ripetutamente separano i microcomponenti di un sintagma o gli elementi di una proposizione con distanze intersversali anche considerevoli».²⁰⁷ Simile fenomeno, messo a reazione con una griglia metrica fissa e prestabilita, dà esiti assimilabili all'*enjambement*. Tuttavia tale differenza, per quanto oggettiva, non impedisce a chi scrive poesia nel XVI secolo di considerare entrambe le figure come «facenti parte di uno stesso modulo compositivo».²⁰⁸ Insomma, sullo sfondo di ogni possibile tassonomia oggi applicabile ai fenomeni linguistici va sempre tenuto presente che nel Cinquecento «ciò che importa è una *sentenza* che esce dal confine del verso, e importa meno, o in momento successivo, se essa rompa il suo confine in modo forte o in modo debole»,²⁰⁹ poiché in generale ogni manifestazione di asincronia tra metro e sintassi concorre sinergicamente alla realizzazione di uno stile improntato sulla *gravitas*.

La seconda questione. Nelle pagine che seguono procedo «assumendo l'ordine delle parole come elemento discriminante per la classificazione dei fenomeni», ovvero distinguo le inarcature senza perturbazione dell'*ordo verborum*

²⁰⁵ Menichetti 2009, p. 167

²⁰⁶ Il termine per altro, utilizzato da Torquato Tasso nella *Lezione*, per Menichetti sarebbe «da mettere in relazione non tanto con l'*enjambement* vero e proprio quanto con l'effetto di “spezzatura” del “riporto”: questo per lo più si spingeva in quell'epoca fino alla cesura del secondo verso evidenziandovi, quando si trattava di un endecasillabo, l'emistichio quinario o il settenario: versi appunto, nella terminologia del tempo, “rotti”» (Menichetti 1993, p. 481).

²⁰⁷ Acribo 2001, pp. 168-169.

²⁰⁸ Acribo 2001, p. 168.

²⁰⁹ Acribo 2001, p. 175.

da quelle retoricamente marcate, in cui i costituenti sintattici coinvolti sono interessati anche da figure di inversione e di iperbato. Va precisato però che con tale prospettiva non ci si vuole porre nella direzione interpretativa indicata da Menichetti, il quale in merito alle inarcature sintattiche, spesso derivanti da forme di *traiectio verborum*, scrive che «appartiene all'inarcatura solo ciò che non dipende né dalla sintassi né dalla retorica», e che dunque «ciò che è di quest'ultime va detratto dalla valenza d'intensità della prima».²¹⁰ Questa nota di metodo, «giustissima in linea teorica», va fatta reagire con la «visione complessa» che di tali faccende avevano invece i teorici e i poeti del Cinquecento: come si è accennato, ordine delle parole e mancata coincidenza tra metro e sintassi sono due inscindibili «attualizzazioni della *gravitas*», e «l'una non esclude o diminuisce l'altra, ma anzi la potenza e ne enfatizza gli effetti».²¹¹ La distinzione qui operata avrà allora un altro scopo, ovvero quello di considerare quale ruolo abbia l'inarcatura nella costruzione argomentativa dei sonetti tassiani e quale effetto sortisca sulla curva intonativa, valutando se questi possano essere differenti a seconda della «*dispositio* 'naturale' o 'artificiosa'» dei costituenti coinvolti.²¹² In particolare, strettamente legata all'ordine dei costituenti sintattici è la possibilità di distinguere, di volta in volta, le inarcature cataforiche, ovvero con effetto di legato, da quelle anaforiche, nelle quali invece il *rejet* giunge inatteso, creando maggiori scompensi nella linea intonativa.

La terza questione. Va infine tenuto in considerazione che, com'è noto, la forza dell'inarcatura e il suo impatto nel sonetto non derivano solamente dalla coesione e dall'ordine delle parole coinvolte, ma anche da altri elementi sintattico-prosodici, quali ad esempio la consistenza sillabica del sintagma in innesco e di quello in riporto, o la presenza di eventuali strategie discorsive di volta in volta messe in atto dall'autore per dissimulare e attutire lo strappo prodotto dalla fine del verso, come il raddoppiamento dittologico, o l'espansione relativa del complemento in innesco: non sarà quindi possibile sottrarsi all'identificazione di rilievi di questo

²¹⁰ Menichetti 1998, p. 480.

²¹¹ Afribo 2001, p. 170. Lo stesso afferma anche Soldani 2009, p. 109: «in presenza di anastrofi o iperbati l'*enjambement* apporta nella sequenza linguistica un di più di perturbazione, se non altro perché aggiunge un ulteriore punto di discontinuità in una linea del discorso già frammentata».

²¹² Soldani 2009, p. 109.

tipo in merito alla gestione sintattica dei versi coinvolti dall'*enjambement*. Tali considerazioni risultano però difficili da sistematizzare: saranno quindi appuntate in margine ai singoli luoghi interessati.

a. Inarcature lineari, ovvero senza perturbazione dell'*ordo verborum*

Considero in primo luogo le inarcature in cui il segmento di frase lasciato in innesco e quello in *rejet* si susseguono in un ordine sintattico lineare.

All'interno della categoria, un primo gruppo di inarcature prevede l'interruzione di un nucleo sintagmatico fortemente coeso. La critica ha parlato, per questi casi, di inarcatura *sirrematica*, quando l'*enjambement* scinde un *sirrema* (ovvero un gruppo di parole recepito grammaticalmente e intonativamente come unitario),²¹³ o di inarcatura *infrasingmatica*, quando «il limite del verso cade fra due parole fortemente agglutinate, legate fra loro da forte coesione sintattica».²¹⁴

1. Nome / Aggettivo

Come già Soldani e Bellomo, rimando il discorso sugli aggettivi in funzione predicativa, che qui non considero (cfr. *infra*, il punto 20.b).

In generale, si può affermare che la figura è presente nei sonetti tassiani con una frequenza maggiore rispetto a quella rilevata da Soldani in Petrarca e da Bellomo per il Magnifico e il petrarchismo quattrocentesco, avvicinandosi forse di più alla distribuzione che ha nel Canzoniere Costabili, dove si contano in effetti «non poche occorrenze».²¹⁵

²¹³ La definizione di *sirrema* è esposta in Quilis 1964. Secondo l'autore, esempi di *sirrema* sono i gruppi del tipo sostantivo-aggettivo, sostantivo-genitivo, verbo-avverbio, forme composte dei verbi (si veda Quilis 1964, p. 184).

²¹⁴ Menichetti 1993, p. 478. Si tralascia l'*enjambement lessicale*, convergente verso il tipo della *tnesi*, poiché è assente in Bernardo Tasso così come lo era in tutto il Petrarca volgare.

²¹⁵ Baldassari 2015, p. 207. Zuliani ipotizza che la scarsa presenza nella tradizione di questa inarcatura rispetto, come vedremo, al suo opposto (aggettivo/sostantivo), possa dipendere dal suo carattere cataforico: «non pare dipendere solo dalla preferenza, nel linguaggio poetico, per la posizione anticipata, *esornativa*, dell'aggettivo: [...] questo *enjambement* è rimarchevole perché inaspettato, in quanto comporta un "grado di apparente compiutezza logico-sintattica del primo verso"» (Zuliani 2009, p. 177).

Entrando nel dettaglio delle occorrenze tassiane, senz'altro si trovano realizzazioni della figura 'pura', che ha in *rejet* un aggettivo semplice: II 69, 5-6 *or che 'l vigore / vital m'invola*; IV 37, 12-13 *la terra / superba*; V 100, 2-3 *mercede / fiera*; V 110, 6-7 *gente / strana*; V 126, 1-2 *l'etate / felice*; V 128, 7-8 *zelo / santo*; V 149, 1-2 *fiera / fugace*. Molto più spesso, tuttavia, al sostantivo in punta di verso fa seguito in riporto al verso successivo una dittologia aggettivale: la coppia coordinata e biaccentuale allunga il *rejet*, con l'esito di attenuare maggiormente la rottura del sintagma causata dall'inarcatura: III 64, 9-10 *l'ale / candide e belle*; IV 34, 9-10 *la doglia / vivace e salda*; IV 68, 7-8 *onore / stabile e certo*; V 60, 10-11 *il piede / debile e lento*; V 89, 3-4 *le pianure / aride e secche*; V 157, 10-11 *pace / stabile e ferma*; V 178, 9-10 *l'ale / destre e leggiere*. In un solo caso la figura si dilata in una enumerazione sindetica di aggettivi che occupa l'intero verso *b*:²¹⁶ V 126, 10-11 *un tuo figlio / e giusto e pio e liberale e forte*. Si noti inoltre che in un paio di occorrenze l'aggettivo in *rejet* è un comparativo di maggioranza: I 130, 6-7 *stella / più chiara*; IV 37, 1-2 *un Mausoleo / più bel*.

Si ricordi che l'*enjambement* sostantivo / aggettivo, secondo gli studi di Zuliani, appare in confine fra i distici delle quartine solamente in Della Casa:²¹⁷ in Bernardo Tasso invece, oltre a I 130, 6-7, tale inarcatura è tra i distici anche in due luoghi del quinto libro delle *Rime* (V 100, 2-3 *o che mercede / fiera* e V 110, 6-7 *rivolto a gente / strana*).

Assente nei *Fragmenta* ma attestata nella produzione dell'anonimo Costabili è invece l'inarcatura tra sostantivo e aggettivo possessivo, che conta in Tasso tre occorrenze. Se nei casi del Canzoniere Costabili questa figura coinvolge spesso gli aggettivi *mio* e *tuo*, in Tasso il possessivo in *rejet* è sempre di seconda persona plurale: I 79, 3-4 *nel core / vostro*; II 23, 13-14 *fra tanti onori / vostri*; III 53, 10-11 *a la voce / vostra*.

²¹⁶ Come in Soldani 2009, per semplicità anche qui si indica con verso *a* il verso contenente l'innescio; le successive lettere dell'alfabeto indicano invece i versi successivi via via coinvolti nell'inarcatura.

²¹⁷ Zuliani 2009, p. 189.

2. Dittologia in enjambement

Per dittologia si intende, latamente, una coppia di parole coordinate, sia in asindeto che sindeticamente.²¹⁸ Come già in Petrarca e nella tradizione a lui successiva, la dittologia *enjambée* nella sua forma semplice e lineare non è molto frequente. In Tasso essa si trova quasi esclusivamente unita ad altre strategie di disposizione sintattica dei costituenti; ad esempio, in alcune occorrenze il secondo membro della coordinazione, ad inizio del verso *b*, è ampliato da una ulteriore caratterizzazione che in qualche modo pare giustificare a posteriori la rottura dell'unitarietà della figura: III 14, 10-11 *con le luci intese / e fisse VERSO IL CIEL*; IV 65, 1-2 *più cari / e più vicini A LUI*; IV 88, 10-11 *i miei pensieri, / e 'l desio, DI VILTÀ NETTO E PURGATO*.

Altre volte, invece, la dittologia inarcata è circondata da segmenti in iperbato che legano i due versi e che dunque attutiscono lo strappo prodotto dall'*enjambement*: I 72, 1-2 *DRIZZASSE il core / e i miei pensieri A PIÙ FIDATA SPEME*; IV 71, 5-6 *CON LE FIAMME acerbe / et empie DEL SUO FOCO*; V 22, 3-4 *PER ORNAR del suo tesoro / e di smeraldi OGNI RIVA, OGNI FONTE*.

Le occorrenze più numerose, però, sono quelle in cui la coppia inarcata costituisce un sintagma in anastrofe: la risoluzione della linea sintattica al verso *b* rende forse meno gravosa la scissione della dittologia: I 87, 1-2 *i miei passati affanni, / e li futuri ancor vo misurando*; IV 32, 10-11 *or che seconda / e destra avete ogni contraria stella*. Tra queste, il gruppo più nutrito è quello in cui sia inarcata una coppia aggettivale anteposta al nome: I 53, 1-2 *d'amata / e cara compagnia*; 7-8 *a le mie fiere / e calde voglie*; I 75, 1-2 *col tuo d'oro / e terso crine*; II 57, 1-2 *sotto a sereno / e lieto ciel*; II 63, 5-6 *in suo natio / antico albergo*; III 17, 7-8 *que' lucenti / e vaghi raggi*; IV 79, 9-10 *«a le più care / e preziose cose*; V 1, 9-10 *ne le chiare / e lucide onde tue*; V 3, 12-13 *fra tante / e gravi cure*; V 6, 3-4 *tante / e gravi cure*; V 53, 5-6 *ridente / e lieto mese*. Gli spogli di Soldani rivelano

²¹⁸ Nell'identificazione di tali coppie, si ammette la possibilità che un sintagma nominale sia accompagnato da un aggettivo, ma si escludono le coppie di sintagmi coordinati espansi da più aggettivi, da complementi di specificazione o da frasi relative, come ad esempio: I 5, 12-13 «or di quel ben ch'è ne' vostr'occhi piena, / e da la lor virtù calda et accesa»; oppure I 44, 1-3 «Tra 'l mormorar de' liquidi cristalli, / ove rompeno l'onde i rivi snelli, / e tra 'l garrir de' vaghi e lieti augelli». In questi casi infatti la dilatazione dei due componenti rende la coppia meno coesa.

l'assenza di questa figura nei *Fragmenta*,²¹⁹ che però è ben attestata nel Canzoniere Costabili.²²⁰ E come in quest'ultimo,²²¹ anche in Tasso è presente la variante in asindeto, del tipo V 29, 2-3 *col prudente / saldo consiglio*.²²² Si noti inoltre la presenza in Tasso di alcune *dittologie enjambées* anche a cavallo dei versi 2-3 e 6-7 delle quartine: tale modalità di collegamento tra i distici in Petrarca manca del tutto, ma è indicata da Zuliani come una delle novità casiane.²²³ Essa è presente anche in un paio di luoghi tassiani dell'ultimo libro, che racchiude i sonetti scritti alla fine degli anni '50: V 34, 2-3 *<intenti / e mansueti fai tigri e serpenti>*.

In alcuni casi, poi, la coordinazione di sintagmi si estende in sequenze di più di due membri, raramente aggettivali, come in V 59, 1-2 «O di frutti e di fior *ricco et adorno / e ben colto* giardin», V 65, 1-2 «In *questo*, o Dea terrena, *almo e fecondo / e largo* campo de la virtù vostra», e più spesso nominali, come in I 52, 1-2 *i panni allegri, / le perle, l'ostro, le ghirlande, e i fiori*, con una enumerazione che torna quasi in identità lessicale anche in V 147, 1-2 *Le perle, l'oro sì forbito e terso, / e del bel volto la porpora e l'ostro* e in V 166, 2-4 *tutto il tesoro, / i rubini, le perle, e l'ostro, e l'oro, / e tant'altre leggiadre e care cose*. In un unico caso il *tricolon* inarcato è verbale: V 183, 6-7 *che sovente assale / e rompe e svelle*.²²⁴

²¹⁹ Soldani 2009, p. 115 individua solamente «quella mansueta / e dolce morte» nel *Triumphus Mortis* II 71-2. L'autore giustifica l'assenza di dittologie inarcate nel Canzoniere di Petrarca con la «natura fortemente coesa, e spesso formulare, della dittologia, specie aggettivale, che la rende evidentemente una sequenza da trattare in modo unitario» (Soldani 2009, p. 115).

²²⁰ Baldassari 2015, p. 214.

²²¹ Baldassari 2015, p. 212.

²²² Non sono considerati all'interno di questa categoria i casi di *aggettivo qualificativo / aggettivo possessivo + nome*, come I 10, 1-2 «Quando fia 'l dì che nel dolce terreno / mio Paradiso, ove la Donna alberga»: tale categoria è ricondotta ai casi di anastrofe dell'aggettivo qualificativo sul nome, che vedremo più avanti (cfr. *infra*, punto 27).

²²³ Zuliani 2009, p. 189.

²²⁴ L'enumerazione inarcata, in cui «la sintassi travalica inevitabilmente i confini, ma resta del tutto compatibile con l'ipotizzata pausa nell'esecuzione» (Zuliani 2009, p. 171), è considerata da Zuliani come *enjambement* 'non marcato' e non come inarcatura vera e propria. A meno che «uno degli elementi non [sia] spezzato in *enjambement* fra i distici»: in Tasso, mi pare, vi è un solo esempio di questa circostanza, in V 45, 2-3: «le mete, i cerchi e l'altre tante rare / opre di martel». In questo caso, tipicamente bembiano, Zuliani riconosce «una variante dello stilema dell'elencazione in favore di una maggiore indipendenza [*rispetto a Petrarca*] dalla struttura metrica, così da attenuarne la cantabilità» (Zuliani 2009, p. 185).

3. Sintagma nominale / complemento di specificazione

Così come in Petrarca, anche qui la figura «sfrutta ampiamente tutte le possibilità di variazione»²²⁵ linguistica e intonativa offerte dalla tradizione (lunghezza dell'innesco e del *rejet*, presenza di aggettivi, ordine marcato dei costituenti): a seconda del contesto sintattico nel quale l'inarcatura cade, allora, la realizzazione sortirà effetti di maggiore o minore intensità.

L'impatto di tale figura è indubbiamente molto forte nei casi in cui il *rejet* sia breve o brevissimo, «seguito immediatamente da pausa, che non lascia spazio al recupero della sfasatura per via ritmica»;²²⁶ si tratta di casi come IV 90, 5-6 «io sento il suon de la canora tromba / *di fama*, a sì leggiadre opere avvezza»; V 23, 5-6 «Né d'april tante frondi ha il bosco antico / *d'Ida*, dagli scrittor così lodato»; V 170, 3-4 «e di spegner l'ardente e vivo foco / *del duolo*, ond'avverrà ch'un di trabocchi».

Tuttavia, molto più spesso il genitivo occupa tutto il primo emistichio, come accade in I 129, 1-2 «Pastor, poi s'avicina il chiaro raggio / *del figliol di Latona*, e già l'Aurora». Per allungare il *rejet* fino alla cesura, è tipico l'impiego dell'aggettivo possessivo: II 15, 5-6 «che per non aver paro col valore / *del vostro ardito cor*, vinto anco avete»; II 42, 6-7 «che col flagello irato e disdegnoso / *del vostro dir*, dal sinistro camino»; II 81, 1-2 «Già comincia a turbarsi il bel sereno / *de' miei tranquilli giorni*, e a poco a poco»; III 34, 9-10 «serbate in voi dolce memoria eterna / *de' miei diletti*; e come qui Mirtilla»; IV 7, 13-12 «fortunato terren, porto tranquillo / *de le tempeste mie*, quando fie mai»; IV 8, 12-13 «pensa qual è 'l mio ardor, qual bellezza / *de la mia donna*, o nobil foco e raro».

Spesso il genitivo è allungato da dittologie aggettivali, arrivando ad occupare per intero il verso *b*: I 38, 7-8 «che mi fece nel cor luce infinita / *degli occhi più che 'l ciel sereni e chiari*»; II 4, 10-11 «non rompo in questo mar la carica nave / *de la miseria mia lunga infinita*»; IV 9, 2-3 «de la vostra virtù la nebbia oscura / *de la maligna vostra empia ventura*»; V 9, 13-14 «a paragon de' fatti alti et egregi / *del vostro eroico e valoroso core*»; V 149, 7-8 «ov'è l'uom quasi fermo segno a strale / *de la fortuna dispietata e fiera*»; e frequente è anche la presenza di

²²⁵ Soldani 2009, p. 115.

²²⁶ Soldani 2009, p. 115.

un dimostrativo in attacco al *rejet*: II 21, 5-6 «ma non turbar il fresco e dolce umore / *di questa fonte mia lucente e viva*»; IV 27, 5-6 «ditemi come per li calli incerti / *di questi irati e tempestosi flutti*»; IV 37, 5-6 «ove sciolto si mostri il caso reo / *di questo invito Cavallier Romano*»; IV 76, 13-14 «mostrate a tutto 'l mondo il porto fido / *di questa vita misera e molesta*».

Un altro meccanismo di attenuazione è quello per cui il genitivo viene espanso da una subordinata relativa: I 69, 9-10 «Non è alcun fior ne la sinistra sponda / *del tuo bel corno, ov'è l'alta mia spene*»; I 136, 1-2 «Batto, pastor de le superbe rive / *de l'alto fiume ove cadeo Fetonte*». Il pronome relativo può giungere anche a ridosso dell'attacco di verso, espandendo un *rejet* molto breve «senza evitare l'impressione di un avvio claudicante»: ²²⁷ I 145, 3-4 «or ch'ho da l'alma mia svelta la Idea / *di lei, che mi fe' un tempo foco e ghiaccio*»; II 11, 5-6 «già punge a l'Asia il cor freddo timore / *de' suoi, ch'a' nostri danni empi s'armarò*»; III 37, 2-3 «eletto sete de la navicella / *di Pietro, che molt'anni in questa e quella*». Se la relativa è invece restrittiva, «conferisce al verso una struttura sintattica continua», ²²⁸ come accade in II 82, 5-6 «più non veggi' ombra, e più non sento odore / *de l'arbuscel che come in suo natio / terren vivea ne l'alma [...]*». In particolare, si osserva che la relativa restrittiva di frequente espande un sintagma con determinante: IV 24, 5-6 «or varcherà la fama vostra il segno / *di quegli antichi che s'ornar la testa*»; II 6, 5-6 «questo, come compagno e messaggiero / *di quel gentil desio che m'inamora*». In qualche caso il dimostrativo ha funzione pronominale e non aggettivale, e la relativa che segue quindi non può che essere restrittiva, aumentando il gradiente di legato nel verso *b*: I 71, 5-6 «or ne la dotta e pellegrina schiera / *di quelli che d'allor sacro e gradito*»; IV 80, 3-4 «gli archi superbi alzati a le vittorie / *di quei che maggior pregio ebber ne l'armi*».

Come già Petrarca, Tasso dimostra di saper fare largo uso anche di altri «strumenti di attenuazione», ²²⁹ stilisticamente più raffinati. In alcuni casi, l'inarcatura è attutita da una reduplicazione del genitivo (II 8, 1-2 «Superbo scoglio, altero e bel ricetta / *di tanti chiari Eroi, d'Imperadori*»), spesso con secondo *colon*

²²⁷ Soldani 2009, p. 115.

²²⁸ Soldani 2009, p. 116.

²²⁹ Soldani 2009, p. 116.

più lungo del primo: I 6, 3-4 «fatto dal cor già segretario antico / *del mio dolor, de l'amorose voglie*»; I 57, 9-10 «Cerco d'umiliar un cor feroce / *d'orsa e di tigre dispietata e ria*»; I 115, 1-2 «Sacro intelletto, altero e chiaro onore / *d'Adria, e di tutti i bei latini campi*»; V 59, 10-11 o «diporto, solitario e bel ricetta / *de le delizie e de le gioie loro*». E il verso *b* può svilupparsi anche in *tricolon*: IV 91, 1-2 «Non sol su la fiorita e verde sponda / *del Rodano, di Sena e di Garona*». Nella direzione di un maggior effetto di legato conduce anche «l'embricazione del nesso Sn/Gen entro un giro sintattico che avvolge entrambi i versi, spesso con inversioni o almeno con il verbo dislocato in chiusa, e sempre però con una certa naturalezza di svolgimento del discorso, che trascorrendo sulla pausa intersversale viene come accelerato e alleggerito»:²³⁰ I 36, 2-3 «e LE TENEBRE MIE *col vivo raggio / degli occhi ALLUMI*, ov'io imparai il viaggio»; I 64, 1-2 DI PUNGENTI *FOGLIE / d'una rara beltà FREGIATO* intorno; I 65, 1-2 «Gentile almo terren, che 'L MANCO *LATO / del Re degli altri fiumi ORNI ET ONORI*»; I 111, 1-2 «Se, Lodovico, DAGLI ASCOSI *INGANNI / del tempo avaro L'UOM SOL SI DIFENDE*»; V 66, 7-8 «rivolta a lui, DE LA SÌ LUNGA *GUERRA / d'Italia pregò IL FIN*, né fu negletta». Un effetto simile è in quei casi in cui la figura Sn/Gen è parte di un costrutto incidentale rispetto alla linea sintattica principale: V 47, 10-11 «POSSA, *per accidenti o boni o rei / di quella instabil Dea, PORRE* in oblio»; V 83, 5-6 «tu TE NE VAI, *e teco porti il core / di tutte noi*, A VEDER strana gente».

Si annotano infine i casi in cui il genitivo inarcato è riferito al primo di due membri coordinati, e sarà dunque seguito dal secondo che si aggiunge al verso *b*: I 28, 13-14 «si stancan *per alzarvi* al segno vero / de' vostri onori, *e per riporvi* in Cielo»; II 37, 7-8 «luci d'ogni piacer bagno *le rive / d'Arbia, e le verdi sue piagge onorate*». L'inarcatura può agire congiuntamente al parallelismo: I 40, 1-2 «Poi che *gli amari e rapidi torrenti / del pianto, e l'aura calda* de' sospiri»; o all'epifrasi: I 83, 10-11, «prendete, *le crudeli empie procelle / del mar sprezzando, et ogni fero vento*»; V 38, 12-13 «poi ch'hai sgombri *dal core* i dolor empì / del Signor nostro, *e da la saggia mente*».

La figura è talvolta utilizzata in serie nello stesso sonetto, come in IV 9, 1-3 «Sgombrerà, Signor mio, *quel raggio ardente / de la vostra virtù* LA NEBBIA

²³⁰ Soldani 2009, p. 116.

OSCURA / DE LA MALIGNA VOSTRA EMPIA VENTURA» e 6-7 «di turbar *l'aria cristallina e pura / del vostro onor*, benché nemica e dura»; IV 39, 1-3 «Cresce, Lelio, ad ognor *l'ira e l'orgoglio / DI QUESTO TEMPESTOSO E FIERO VERO / DEL MIO DESTINO*, e vento umido eterno».

4. Aggettivo / complemento

Sono annoverati in questa categoria i casi in cui in *rejet* si trova un complemento retto da un aggettivo presente al verso *a*.

Talvolta Tasso opta per soluzioni poco armoniche, facendo seguire al complemento in *rejet* una pausa sintattica: I 104, 5-6 «e diceano cantando: Anima priva / *di terreni pensieri*, unica speme»; IV 63, 5-6 «che con la luce de' begli occhi, armata / *d'un invitta onestà*, perpetua guerra»; V 67, 13-14 «cento vergini caste, inghirlandate / *di fior*, pagarti i porti voti ogn'anno»; V 86, 5-6 «or con lugubre gonna e volto molle / *di pianto*, dolorosa e sconsolata». Tuttavia sono numericamente maggioritari i casi in cui, invece, l'inarcatura è inserita in forme atte ad attutirne la presenza.

Spesso, come già in Petrarca, il complemento in riporto è ampliato da relative, attributi o complementi di specificazione, arrivando ad occupare l'intero verso *b*: I 49, 5-6 «poi che per prova mi vedete *indegno / d'un guardo sol de le mie luci chiare*»; I 110, 3-4 «allor che festi l'erbe *rugiadose / di pianto che dal cor stillò il dolore*»; IV 71, 1-2 «Donne, ch'andate ognor liete e *superbe / d'un'ombra di beltà vana e fallace*»; V 105, 3-4 «dove poggiò scrittor di me più *degnò / di gloriosi e sempiterni allori*».²³¹

Si notano inoltre i casi in cui il genitivo inarcato appartiene ad una pericope più ampia (e talvolta ad un'intera proposizione) che trova compimento sintattico al verso *b*; in questi casi l'*enjambement* viene assorbito dall'andamento sintattico continuato: I 140, 3-4 «Aure, fin vostre; e questo *vaso PIENO / DI GIGLI E CALTA sarà vostro ancora*»; II 45,6-7 «piangendo l'onde tue, ché *secchi e PRIVI / D'UMOR son gli occhi onde tu 'l varco aprivi*»; III 5, 12-13 «sì vedrem poi *da la gente BRAMOSA / DI LIBERTATE alzarsi statua e tempio*»; IV 67, 5-6 «che *col tuo caldo spiritale e PIENO*

²³¹ E simile andamento ha anche il distico V 95, 5-6 «già Febo, *adorno di sue chiome bionde / di sempre verdi e trionfali allori*».

/ DI CELESTE VIGOR purghi le menti»; V 113, 12-13 «soccorrete a l'afflitto, et atto DEGNO / DEL VALOR VOSTRO E DEL SUO MERTO fate».

Lo stesso effetto di smorzatura dell'inarcatura è tangibile anche nei casi in cui il verso *b* contenga un complemento raddoppiato in dittologia: V 78, 13-14 «de la milizia, e fu grado ben *degno / di sì raro valor, di tanta fede*»; o moltiplicato in *tricolon*, come nei casi seguenti: II 79, 1-2 «Lucente sol, che co' be' raggi *ardenti / di gloria, di bellezza, e di valore*»;²³² III 31, 9-10 «ma poi scendeste in terra adorna e vaga / de la luce di Febo e de le stelle»; V 15, 3-4 «accoglie de l'Isauro il corno pieno / di ricche arene, di cristalli e d'onde» e, quasi uguale, V 80, 3-4 «il bel Sebeto il picciol corno, pieno / d'arene d'or, di cristalli e d'onde», con replicazione della figura nella seconda quartina: «Napoli bella, et andar *colma* il seno / di dolci frutti e vaghi fiori e fronde». Anche a V 31, 1-4 due inarcature dello stesso tipo creano un forte parallelismo tra i distici della prima quartina: «Poscia che lieto, onde scendesti *ornato / di tutti i beni* di quel santo Regno / che ti fecer qua giù felice e *degno / di quanti dona onori* il Mondo ingrato».

5. Sintagma nominale o aggettivo / infinito preposizionale

Casi particolari delle figure ai due punti precedenti sono quelli in cui un sintagma nominale o aggettivale in innesco regge un infinito preposizionale in *rejet*. La figura risulta meno forte delle precedenti, a causa della «maggiore autonomia sintattica dell'infinito preposizionale rispetto ad un comune genitivo».²³³ Si vedano alcuni casi con l'infinito preposizionale retto da un aggettivo: I 59, 7-8 «che sono i miei pensier fatti *bramosi / di por* questo mortal peso sotterra»; II 33, 7-8 «tra l'altre più pregiate in cielo *eletta / per portar* giù d'ogni bellezza il fiore»; III 23, 5-6 «che col cor arso, e con le voglie *pronte / a seguir* la cagion de' miei dolori»; III 41, 9-10 «quest'occhi lassi, e i miei pensieri *usati / a contemplar* le maraviglie ognora». Come già in Petrarca, di norma il *rejet* si allunga occupando per intero il verso *b*.

Le occorrenze con sostantivo in innesco, invece, spesso appartengono all'area semantica del cammino e del viaggio: I 36, 3-4 *il viaggio / di gir sicuro*; I 47, 2-3 *il camino / di gir agli occhi*; II 80, 7-8 *il sicuro e bel sentero / d'uscir d'ogni*

²³² Si considera qui, appunto, il *tricolon* come dipendente da *ardenti*.

²³³ Soldani 2009, p. 117.

mondana atra procella; IV 81, 12-13 *il camin vero / d'alzarmi a que' di Dio felici amanti*; V 138, 2-3 *il camino piano e sicuro / per gir al Cielo*.

6. Comparativo / secondo termine di paragone

Soldani rileva come la forza della figura, presente solamente in Petrarca e nella *Commedia* ma assente nel resto della poesia due e trecentesca,²³⁴ sia dovuta alla «coesione, sintattica e intonazionale, tra l'aggettivo di grado comparativo e il secondo termine di paragone».²³⁵ Anche gli esempi tassiani evidenziano un certo rilievo all'interno della curva intonativa: I 53, 5-6 *l'aria più serena e temperata / che non porta stagion*; I 130, 8-9 *o più saggie parole / che quelle di Mirtilla*; III 41, 3-4 «d'anima più purgata e più gentile / di quante ne nudrio l'eterno amore»; IV 18, 3-4 «questo giorno più chiaro e più lucente / d'ogni altro dì che il ciel pinga e colora». In questi casi, la presenza dell'avverbio *più* nel verso *a* crea l'attesa di un completamento, e rende dunque cataforica l'inarcatura. Si aggiungono a questa categoria anche le inarcature che, all'interno di una comparazione di uguaglianza, mandando in *rejet* il secondo termine di paragone. Anche in questo caso, può esserci un 'marcatore' linguistico già al verso *a*: IV 53, 5-6 «a quest'alma ch'a Dio sì s'assomiglia / *come* lo specchio al ver, cui son seconde»; V 151, 9-10 «Così la doglia mia si rinovella, / *com* 'erbetta d'aprile, e cresce tanto».

Ascriviamo a questa categoria anche i casi in cui il verso *b* sia occupato da una subordinata comparativa: I 66, 9-10 «Qual maggior pena, e *più* certo morire, / *che* la fiamma portar nascosta in seno»; III 41, 3-4 «d'anima *più* purgata e *più* gentile / di quante ne nudrio l'eterno amore»; IV 20, 1-3 «O *più* presta a predare e *più* leggera / ciò ch'ha 'l mondo di buono e di gentile / *che* non è tigre mansueta fiera»; IV 81, 2-3 «*più* chiara risplendendo e *più* lucente / *che* non fa lume di piropo ardente» e in 10-11 «*così* cerco con gli occhi e col pensiero / *come* cerco assetato i fonti e i rivi»; V 58, 7-8 «*più* di vaghezze piena e di splendori / *che* non è 'l Cielo di minute stelle». Nella quasi totalità di queste occorrenze, come si può vedere, il verso *a* è bipartito da una dittologia.

²³⁴ Bellomo 2016, p. 113.

²³⁵ Soldani 2009, p. 118.

Molto più frequentemente, però, il secondo termine di paragone non è annunciato da un avverbio al verso *a*, giungendo inatteso al verso *b*. In questi casi, a rigore, l'inarcatura non spezzerebbe un sintagma coeso e non interromperebbe dunque «segmenti di frase disposti 'linearmente'». ²³⁶ Tuttavia gli esempi che seguono possono essere considerati delle varianti anaforiche di quelli precedenti: IV 8, 13-14 «de la mia donna, o nobil foco e raro / *più ch'*altro ch'arda tra 'l mar d'India e Tile!»; IV 58, 3-4 «degnà certo di penna e d'intelletto / *più ch'*ogn'altra purgata e più sublime». Molto spesso occorre la variante con comparativo di uguaglianza, che veicola quindi un paragone; come si vede dagli esempi che seguono, l'inarcatura che ne deriva è davvero molto debole: I 63, 7-8 «di poggio in poggio va presta e fallace, / *come* vago augellin di ramo in ramo»; I 68, 3-4 «se vicin e lontan lo strugge amore, / *come* i raggi del sol gelata neve»; II 16, 9-10 «Amai questa beltà caduca e frale / *come* imagin de l'altra eterna e vera»; III 40, 2-3 «che coronava l'onorata testa, / *qual* mattutino fior che l'aura desta».

7. Determinante / nome

Nel quinto libro delle *Rime* si ritrova qualche inarcatura con indefinito in innesco: V 38, 1-2 «Cento vergini illustri, et *altrettanti* / *casti fanciulli* in lieta schiera accolti»; V 115, 12-13 «T'invidian forse, che 'n te *tale e tanto* / *valor* si chiuda, o perché il pregio porti»; e una sola con possessivo: V 113, 9-10 «Signor, quella pietà ch'a *l'altre vostre* / *rare* virtù è compagna, onde n'andate». La quasi totalità delle occorrenze ha però un dimostrativo in innesco: V 7, 5-6 «e co' dolci pensier solo fra *queste* / *ombre* quete e soavi ire a diporto»; V 71, 1-2 «Quanto vi debbe ognuno, e quanto *questa* / *parte* del mondo già gradita e bella»; V 169, 13-14 «de la sua gloria: ingrata, abbiti *quelle* / *spoglie* terrene, ch'ella in Cielo è viva».

Tutte le altre volte in cui questa figura è presente nei primi quattro libri delle *Rime*, tuttavia, il determinativo in innesco è raddoppiato nella forma *questo e quello*, come in I 31, 12-13 «del mio incolto giardino *e queste e quelle* / *avene* svelli; e col giudizio intero»; quattro volte su cinque, inoltre, il sostantivo in *rejet* è il medesimo (*parte*): II 80, 1-2 «Pellegrina gentil, che *questa e quella* / *parte* del cielo con l'ingegno altero»; III 37, 3-4 «di Pietro, che molt'anni in *questa e quella* / *parte*

²³⁶ Soldani 2009, p. 114.

ha sospinto tempestoso verno»; IV 7, 5-6 «dove di duri ghiacci e *questa e quella / parte* sempre si veste, u' mai non piove»; V 104, 6-7 «di saldo ferro, che 'n *quella et in questa / parte* spinto da l'onda atra et infesta». La figura sembra la variante inarcata della formula, ben attestata nella tradizione da Petrarca in poi, del tipo, «volgea il mio core in questa parte e 'n quella» (*Rvf* 299, 2). Lo stesso Tasso ha di tale sintagma numerose attestazioni non inarcate, sia con dittologia 'ad occhiale' sia con dittologia semplice in posizione prenominal (molto più frequenti le prime, I 5, 8 *in queste parti o 'n quelle*; I 77, 7; 86, 8 e 146, 2 *in questa parte e 'n quella*, ma è presente anche qualche caso anche delle seconde, I 134, 4 *offerti voti in questa e 'n quella parte*).²³⁷ La formula inarcata, tuttavia, è decisamente rara nella tradizione: entro il 1555 pare essere attestata in Lorenzo il Magnifico²³⁸ («predando disiose *or quella or questa / spezie* di fior, di che la terra è adorna») e in Bembo (131, 5-6 «ché se già non potranno *e queste e quelle / mie prose*, cura di molt'anni, o carmi»), in una canzone di Celio Magno («e gli atti, e le parole, *e queste, e quelle / doti pregiate*») e in Gabriele Fiamma. Per altro, è presente anche altrove nelle *Rime* tassiane, fuori dal *corpus* dei sonetti: nel componimento in metro sperimentale III 65, 35-36 *or quello or questo / prato*, e nell'ode IV 94, 4-5 *or in quella or in questa / parte*, in entrambi i casi con l'inversione della tradizionale sequenza (*questo – quello*) degli aggettivi dimostrativi.

Quanto fin qui osservato su questa categoria di *enjambements* ci permette di introdurre anche un'altra considerazione, cui faremo più volte riferimento: molto spesso nei sonetti tassiani inarcature dello stesso tipo coinvolgono anche uguale materiale lessicale, che è disposto nei versi in figure simili, se non addirittura identiche. Tasso, rispetto alla tradizione precedente, sembra quindi ridurre la variazione, convergendo verso *pattern* sintattico-lessicali riconoscibili e iterati.

8. Verbo modale / infinito e costrutti simili

La categoria è scarsamente attestata sia in Petrarca che nella tradizione successiva, e neppure in Tasso gli esempi sono molto numerosi. Nelle occorrenze

²³⁷ Tali sintagmi sono anche altrove nella produzione tassiana: ad esempio al v. 61 della canzone II 49: *e ricercando questa e quella parte*, o al v. 24 del capitolo II 114: *del suo bel colle in questa parte e 'n quella*.

²³⁸ Bellomo 2016, p. 115.

in cui vi sia un verbo servile inarcato sull'infinito, in innesco si trova sempre il verbo *potere*, in linea con la tendenza tassiana alla riduzione della *varietas* come abbiamo appena delineato: I 45, 9-10 *non posso / torcer*; II 9, 13-14 *ponno / farla immortal*; IV 25, 1-2 *potrete / vagar*; V 49, 9-10 *pòi / tor*. In qualche caso la figura coinvolge un verbo modale, normalmente il verbo *solere*: I 143, 1-2 *suole / dormir*; V 175, 1-2 *solea / riposar*.

A questa categoria si riconducono, come suggerisce Bellomo,²³⁹ anche i casi in cui il verbo reggente forma assieme all'infinito «una specie di verbo composto».²⁴⁰ Si tratta di alcune occorrenze dei cosiddetti «costrutti a ristrutturazione» (I 36, 9-10 «movi l'aurato carro, e lieto *torna / a far* il tuo oriente in questi campi»; I 110, 13-14 «Cefalo la sua Procri, e teco *torni / a partir* i pensieri e le parole»; III 6, 1-2 «Quando talor con la memoria *torno / a rimirar* il mio perduto bene»; V 7, 13-14 «ahi, maligno destino or ti *conduce / ad esser* casa a la miseria mia»), e dei «costrutti fattitivi», dei quali si ritrova solamente l'occorrenza in V 48, 6-7 *ti feo / por mano*. I costrutti percettivi sono invece analizzati più avanti, al punto 23.

9. Ausiliare / verbo

Numerati sono anche i casi in cui l'ausiliare è inarcato sul participio passato: la figura ha sempre, nelle sue quattro occorrenze totali, il verbo *avere* in innesco, tre volte su quattro coniugato alla seconda persona plurale: II 14, 1-2 *avete / difese*; II 50, 1-2 *avete / fatto*; II 51, 9-10 *m'avete / legato*; V 91, 6-7 *m'have / posto*. L'inarcatura di questo tipo, con *avere* in innesco, ha una sola occorrenza in Petrarca (*Rvf* 45, 5-6 *m'avete / scacciato*), ma è nella tradizione successiva, come risulta dagli esempi in Bellomo.²⁴¹

10. Avverbio / preposizione

Risulta evidente anche per questa categoria il procedimento di selezione e standardizzazione esecutiva messo in atto da Tasso: le poche occorrenze di questa

²³⁹ Bellomo 2016, p. 116.

²⁴⁰ GGIC II, p. 497.

²⁴¹ Bellomo 2016, p. 116.

figura nelle *Rime* sono tutte associate agli avverbi *fora/fuori* o *a paro* (anche nella versione raddoppiata, *a paro a paro*). Qualche esempio è in I 31, 3-4 *fora / di quanto*; I 135, 3-4 *fuori / de l'angoscioso cor*; II 11, 3-4 *a paro a paro / di quei*; V 9, 1-2 *a paro / di quegli invitti*; V 19, 5-6 *fuore / del mar*; V 58, 3-4 *fuori / del vago viso*. Si trovano soltanto un paio di eccezioni, come II 75, 1-2 *intorno / a l'ampia fronte*. La figura, che per altro non è presente nei *Fragmenta*, è nei *Trionfi*, dove occorre solamente una volta proprio con *a paro a paro* (TC IV 25-26, *a paro a paro / co i nobili poeti*) e nella *Commedia*, dove compare l'altro innesco tassiano (*Par I*, 118-119 *fore / d'intelligenza*). Secondo gli spogli di Bellomo, la forma è attestata sporadicamente anche nella tradizione successiva alle due corone.²⁴²

11. Dimostrativo / relativa

«Quando ha come antecedente un pronome dimostrativo, il relativo ha funzione evidentemente restrittiva: il legame fra i due elementi è perciò molto forte, tanto che possiamo considerare la loro separazione ad opera del confine metrico *enjambement*, nonostante a rigore non si tratti di una frattura interna alla frase semplice. L'autonomia sintattica della relativa comporta però che la figura non produca effetti di particolare intensità».²⁴³ In Bernardo Tasso, sono rari i casi in cui un pronome dimostrativo che rimane in innesco sia antecedente di un pronome relativo restrittivo posto all'inizio del verso *b*: I 37, 12-13 «scaccian lo sdegno, e sol ritengon *quelli / che* son d'amor, e la fallace speme»; I 64, 12-13 «Questa felice e lieta pianta è *quella / che* m'ha i bassi desir dal petto sgombri»; I 122, 3-14 «là mi scorgi, Brocardo, ov'è *colei / che* sa di gir là su tutti i viaggi»; V 95, 11-12 «e nel sasso scolpi: «Qui *colui* giace / *cui* l'un mondo domar sì poco parve»; V 164, 6-7 «de l'ondose mie noie, se *colei / ch'*io chiamo ognora e ch'io sospiro invano»; V 55, 13-14 un di *coloro / ch'*ancora onoran Arno. Queste figure, ad ogni modo, «hanno un elevato potenziale cataforico».²⁴⁴

Più spesso, mi sembra, ricorrono invece i casi in cui il dimostrativo in innesco sia l'aggettivo di un sintagma nominale: l'*enjambement* risulta forse, qui,

²⁴² Bellomo 2016, p. 117.

²⁴³ Bellomo 2016, p. 118.

²⁴⁴ Bozzola 2007, p. 1146.

ancora meno forte poiché il sintagma possiede una maggiore autonomia sintattica rispetto al solo pronome dimostrativo. La grande quantità di esempi rende comunque la categoria per lo meno degna di attenzione: I 1, 6-7 *quel foco d'amore / donde nacque il desio*; I 20, 9-10 *di provar quell'ire / che 'n me dispensa il vostro crudo orgoglio*; e, similmente, I 35, 1-2 *riprovar quell'ire / che la mia donna in me spesso dispensa*; I 38, 6-7 *quella ferita / che mi fece nel cor luce infinita*; II 6, 9-10 *con quello affetto / che si conviene*; IV 28, 12-13 *con quei consigli / che dar altrui solete*; V 143, 1-2 *quella speme / che mi faceva andar*, e 6-7 *quel volto in mille carte lodato / che 'l camin di virtù m'avea mostrato*.

12. Preposizione / nome

Di questa particolare inarcatura, assente nei sonetti dei *Fragmenta*, troviamo solamente una occorrenza nel quinto libro delle *Rime*, in V 48, 12-13 «che non vide sinor, né vedrà dopo / mille e mill'anni il ciel viver fra noi», che ricorda però il petrarchesco *dopo la morte anchora / mille et mille anni* (Rvf 103, 13-14). Il sintagma preposizionale inarcato non è comunque monoaccentuale, e questo riduce l'impatto prodotto dalla particolare inarcatura.²⁴⁵

Negli spogli mancano occorrenze delle inarcature tra avverbio e congiunzione, del tipo *poi / che*, *avanti / che*, *prima / che*. Si esauriscono pertanto i tipi di *enjambements* nei quali vi è una «consecuzione lineare diretta»²⁴⁶ tra quanto rimane in innesco e ciò che viene rilanciato in riporto. Quelle che seguono sono invece categorie nelle quali *rejet* e *contre-rejet* godono di una maggiore autonomia; anche tra queste, tuttavia, (ed è il caso dei primi numeri dell'elenco) vi possono essere casi in cui il legame scisso è forte ed ha un notevole effetto nella linea del discorso. A mano a mano che si procederà nell'elenco, la forza del legame sintattico-grammaticale andrà diminuendo, fino a giungere ad 'inarcature sintattiche' vere e proprie.

²⁴⁵ Si noti inoltre che in questo caso «l'innesco [è] un determinante passibile di interpretazione transitiva» e quindi «è oggettivamente ambiguo, e l'inarcatura è ibridamente cata- e anaforica» (Bozzola 2007, p. 1151). Sulle preposizioni che possono essere usate transitivamente e intransitivamente si rimanda, con Bozzola, a Graffi 1994, pp. 46-47.

²⁴⁶ Soldani 2009, p. 121.

13. Congiunzione subordinativa / resto della frase

A differenza dei *Fragmenta*, dove la categoria è numericamente consistente, le occorrenze in Tasso, salvo errori di conteggio, sono solamente tre: II 58, 12-13 «e non sa *come* / possa trovar chi al par di voi l'onori»; IV 7, 2-3 «che fa Giunon gelosa onora, e *dove* / Aquilone ad ognora irato move»; e IV 82, 10-11 «l'alzano *dove* / talor fa del suo lume il Cielo adorno». Nei tre casi «la lettura 'continua' del distico» non è «smentita da bruschi arresti nel verso *b*, su cui la frase si estende per intero». ²⁴⁷

14. Soggetto / resto della frase

In questa categoria sono raccolti tutti i casi in cui il soggetto della frase, in posizione preverbale non marcata, è in innesco ed è seguito dal resto della frase, che si trova al verso *b*. Si tratta di una delle categorie di inarcatura più diffuse nella tradizione perché «tra i componenti della frase semplice, il sintagma soggetto gode infatti di uno status di 'autonomia', che in ultima analisi lo oppone al Sv e alle sue espansioni, dal punto di vista sia sintattico che pragmatico che intonativo». ²⁴⁸ Data l'alta frequenza con cui questa figura ricorre nel *corpus* delle liriche tassiane, come è prevedibile essa si manifesta in una grande pluralità di forme. Di seguito si dà conto delle più diffuse e delle più significative, che risultano maggiormente radicate nel *modus scribendi* dell'autore.

a. Il soggetto ed il verbo sono consequenziali, il primo rimanendo in innesco al verso *a* e il secondo aprendo il verso *b*: I 45, 13-14 «e *la speranza* / *mi guida* ognor così debile e stanco»; I 83, 13-14 «*benigne stelle* / *faran* vostro desio lieto e contento»; III 3, 2-3 «e più cortese *fato* / *mi segnava* tranquillo e lieto stato»; III 8, 3-4 «ne l'ora che *le rose e le viole* / *apreno* il lieto seno al chiaro giorno»; III 12, 5-6 *queste* / *son quelle rive*. In tutti questi casi, il soggetto occupa solo il segmento finale del verso *a*; ma può anche occuparlo per intero, ampliato da aggettivi: I 73, 3-4 «e gli *amorosi miei lunghi* martiri / vi traluceno ognor per gli occhi fuore»; II 4, 7-8 «ove il cielo *non mai tranquillo e chiaro* / mostra di lieta pace un picciol

²⁴⁷ Soldani 2009, p. 121.

²⁴⁸ Soldani 2009, p. 122.

segno»; da un genitivo: I 28, 12-13 «le dotte penne *del sacro Elicon* / si stancan per alzarvi al segno vero»; II 13, 1-2 «L'ardente Sol *del vostro alto valore* / spars'ha, Signor, cotanti raggi intorno»; o da una relativa I 59, 5-6 «ma ingrato Amor, *che le speranze atterra*, / me li mostra sì fieri e disdegnosi»; I 63, 1-2 «Questa fera gentil, *ch'io temo et amo*, / corre così leggiera, e sì fugace»; I 68, 9-10 «sempre il desio *che da' bei lumi nacque* / m'accende il fianco, et a la mente mostra»; I 86, 5-6 «l'alta cagion *ch'a lamentar m'apella* / fa dolce il fel de l'empio mio martire»; I 57, 7-8 «né la speme, *che 'n vita mi mantiene*, / altro promette che pur doglie e pianti»; II 35, 7-8 «mentre che 'l tempo, *ch'ogni cosa fura*, / a' desiri amorosi ancor consente?». La subordinata relativa può anche iniziare al verso successivo, ed espandersi poi per più versi, rimandando il predicato verbale al verso *c* o oltre: I 47, 5-8 «ma Amor mi sforza, et io *che non saprei*, / *come in fallace strada pellegrino*, / *senza sua scorta andar lungi o vicino*, / movo dietro a' suoi piedi i passi miei»; III 17, 1-6 «Già 'l grido antico de l'altrui memorie, / *che per la bocca de le vive genti / sonava ancor*, e gli altri onor ardenti, / di cui chiare ne son cotante istorie, / al dolce suon de l'alte vostre glorie / più non si sente, e scoloriti e spenti»; III 15, 12-14 «acciò che i fior, *di cui le chiome bionde / s'adorna la mia cruda pastorella*, / sian colti col licor del pianto mio»; V 37, 9-12 «acciò che il gran pastor, *cui i colli altieri d'Ombria serbano l'erbe, i fiori e l'ombre*, / i fonti l'Appenin, Metauro il corno, / ritorni allegro, e dal cuor saggio sgombre».

Il soggetto può presentarsi anche in serie di sintagmi coordinati, in coppia: I 75, 12-14 «che *l'alma cieca*, che si crucia e duole, / e *'l cor mendico* de le tue bellezze / abbian soccorso al lor gravoso male»; IV 5, 1-2, con accordo verbale al singolare, contrariamente al caso precedente, «Se *la memoria* del passato bene / e *la speranza* del futuro ancora / non consolasse il cor, ch'ad ora ad ora»; o in elenco (anche qui il verbo è ritardato al verso *c* o ai successivi): I 82, 2-4 «se i *trionfanti allori*, / *le quercie, i mirti, le gramigne* e *gli ori* / *ornat'han* già la tua vittrice chioma?»; III 28, 12-14 «*l'andar celeste, il riso, le parole* / piene d'alti intelletti, e di dolcezza, / son di vostra beltà ricchi ornamenti». In alcuni casi, quando uno degli addenti è ampliato da relativa, il fenomeno finisce per coincidere con il tipo *Sn + Rel* che si estende a cavallo delle partizioni metriche (cfr. anche il punto 14.c): I 88, 1-6: «Un fallace *sperar* ch'a fin non viene, / e mille volte il dì rinasce e more, /

parole adorne di mentito amore, / *finte* lusinghe di menzogna piene, // *soave* canto di false sirene / *m'han scorto* in questo periglioso errore».

In numerose occorrenze in innesco si trova il soggetto della subordinata infinitiva retta da un verbo di percezione, in particolar modo *vedere*: I 50, 5-6 «i' veggio *mille penne e mille inchiostri* / *ornar* le carte de' tuoi sparsi fiori»; II 13, 12-13 «che lor par di veder *Istro et Alfeo* / tinti del sangue d'Asia *irsene* al mare»; II 38, 5-6 «i' veggio *Siena e le sue Ninfe liete* / *rendervi* onor, e nel suo monte Amiato»; III 16, 1-2 «Già veggio *mille augei bianchi e canori* / *alzarsi* ad alto e glorioso volo»; V 133, 12-14 «vedi *le Ninfe lagrimose e schive*, / de' suoi usati onor privi le chiome, / *sparger* il marmo tuo di fiori e fronde».

b. In molti casi l'ordine soggetto-verbo non è consequenziale, ma tra essi sono immessi altri complementi; questi possono disporsi in innesco, sottraendo il soggetto alla posizione in punta di verso: I 23, 1-2 «Almo sol, tu *col crine aurato ardente* / apri ad ognor sereno e lieto il giorno»; I 24, 9-10 «Raro l'alte sorelle in *Elicona* / ornar sì chiara et onorata fronte»; I 76, 3-4 «tanto il desir, *come veloce pardo*, / segue correndo il mio fugace bene»; IV 4, 5-6 «io *con la faccia ognor pallida e smorta* / chiamo il mio ben che 'l gran Tirren m'asconde»; V 98, 3-4 «poi ch'Apollò *col lume almo e giocondo* / vaghi colori a l'erbe, ai fiori diede»; V 130, 3-4 «Chi *con un riso* / sgombrerà da le menti ogni cordoglio?». Nella maggior parte dei casi in cui il circostanziale sia in punta di verso, il soggetto è un pronome relativo: I 47, 3-4 «di gir agli occhi *che* per mio destino / tanti giorni m'han dati amari e rei»; I 52, 9-10 «Mort'è colui *che* nel tuo grembo assiso / fe' gli angeli dal Ciel scender a volo»; II 56, 1-2 «Supero colle, *che* col manco corno / miri del chiaro Liri ogni pendice»; IV 3, 3-4 «*che* con superba et onorata fronte / domi l'orgoglio de' più fieri venti»; e, similmente, in una serie di altri loci in chiusura di quartina: IV 24, 3-4 «*che* con oscura et orrida tempesta / d'inondar tenta ogni latino Regno»; IV 113, 3-4 «spirti, *che* col pennello e coi colori / fer dolce un tempo oltraggio a la natura»; V 14, 3-4 «*che* dai lidi d'Esperia ai Natabei / posero freno a Regi, a Imperadori». Ma il complemento circostanziale può anche apparire in riporto al verso *b*, ugualmente ritardando l'arrivo del verbo e quindi dilatando la risoluzione della linea intonativa. In questi casi, il verso *b* avrà una disposizione anastrofica dei

costituenti: I 127, 2-3 «e già l'Aurora / *co' bei crin d'oro* il Ciel pinga e colora»; II 67, 7-8 «l tuo monte / *ne l'ampio grembo suo* serra e nasconde»; III 49,13-14 «una felice e fortunata Aurora / *in grembo a tanto ben* non vi riporte». Come si può notare dagli esempi riportati, nella grande maggioranza dei casi il circostanziale che si frappone tra soggetto e verbo è un complemento introdotto dalla preposizione *con*.

L'ordine anastrofico del verso *b* può essere causato non solo dall'immissione di un circostanziale, ma anche dall'inversione nei costituenti nucleari nella frase, come l'anticipazione dell'oggetto sul verbo: I 25, 5-6 «vuopo a voi fora che celeste mente / *vostre lodi cantasse*, o almen che tanto»; in I 121, 5-6 «se la Parca sì cruda e sì superba / *lo stame de la vita ha lui troncato*»; in II 33, 5-6 «Lume del mondo, il cui vago splendore / *i più be' spirti a sé tragge et alletta*»; in V 72, 7-8 «fate che 'l Sol del vostro aspetto adorno / *ogni nebbia qua giù sgombri e consumi*»; o di un altro complemento argomentale sul predicato, come in II 35, 7-8 «mentre che 'l tempo, ch'ogni cosa fura / *a' desiri amorosi ancor consente?*»; V 114, 13-14 «mentre che 'l sole / *di donar luce al mondo avrà la cura*». In ogni caso, l'ordine anastrofico al verso *b* comporta il medesimo effetto di ritardo nel compimento della linea intonativa.

Talvolta tra soggetto e verbo si accumulano complementi sia in innesco che in *rejet*, e gli esiti di tali dilatazioni sintattiche assomigliano a quelle in iperbato (cfr. *infra*, il punto 53.a): II 19, 13-14 «e Febo già *con l'enfiammate rote / a mezzo 'l giorno mio* ratto sormonta»; II 37, 5-7 «io *lungi da l'amata alta beltade / nido de' miei desir, con queste schive / luci d'ogni piacer*, bagno le rive»; IV 6, 12-14 «io *fra quest'ermi monti ov'ognor verna, / del bene onde ti abondi ognudo e privo, / sfogo in voci dogliose i dolor miei*»; IV 87, 5-7 «tal che questa terrena e bassa chiostra / *nel secol prisco e ne l'età migliore / non ebbe mai da Dio tanto favore*». Anche in Tasso spesso questa modalità costruttiva «diventa uno degli strumenti per legare i versi di una quartina o di una terzina in un unico giro sintattico»,²⁴⁹ come in I 23, 12-14 «se *quella* che mi dona e pace e guerra / come l'aggrada, co' lucenti rai / non *alluma* la vista atra et oscura»; o in V 3, 1-4 «Lieto colle e felice, ove *Natura* / fra l'opre sue meravigliose e rare / che rendon vaga ognor la terra e 'l mare / a se stessa *compiacque* oltra misura». Dagli spogli emerge come spesso questa

²⁴⁹ Soldani 2009, p. 123.

soluzione sia utilizzata per la costruzione della prima delle due terzine: I 30, 9-11 «*Ambe le lire, e l'uno e l'altro inchiostro, / per te renduti al suo primiero onore, / fanno ch'ancor s'allegria Atene e Arpino*»; I 89, 9-11 «*ma Fortuna rubella a le mie voglie / con amor congiurata a farmi oltraggio / ogni pace mi fura, et ogni bene*»; II 69, 9-11 «*di papaveri bianchi un pieno lembo, / e di negre viole ampie corone / onoreranno i tuoi sacri altari*»; II 70, 9-11 «*io scorto da destin nemico e fero, / di pensier tenebroso e d'amor pieno, / volgo gli afflitti piè dietro al desio*»; IV 64, 9-11 «*io, che penne non ho per venir teco / né vanni destri e forti a sì gran volo, / d'invidia pien ti seguo con la vista*».

c. Talvolta la grande duttilità della figura e la sua predisposizione ad essere allungata con sintagmi aggettivali e subordinate relative portano il movimento a non esaurirsi entro la partizione metrica, ma a travalicare i confini di strofa. Il soggetto trova allora il suo predicato solamente all'inizio di una delle partizioni metriche successive, come accade in I 62, 1-5 «*Questa mia pura e candida colomba, / che con l'ali di gloria in alto vola / per questo cielo, e pellegrina e sola / ode sonar per lei più d'una tromba, // mi trae talor da l'amorosa tomba*»; e con identico passo anche in I 64, 1-5 «*Quel arbuscel, che di pungenti foglie / d'una rara beltà fregiato intorno, / e d'onorati fior altero, adorno, / empie l'afflitto cor d'acerbe doglie, // a' pensier miei la sua grata ombra toglie*». La figura può estendersi ulteriormente, coprendo per intero la fronte, come accade nel sonetto proemiale del primo libro degli *Amori*, in cui il verbo arriva subito dopo il passaggio di *diesis*: I 1, 1-9 «*Non la virtù de le sorelle dive / che scorgon l'alme nostre al vero onore, / né 'l divino d'Apollo alto furore, / ch'inspirar suol chi poetando scrive, // ma le bellezze di tutt'altro schive / fuor che di gloria, e quel foco d'amore / donde nacque il desio ch'ancor dal core / tragge sospiri, et acque calde e vive, // dettaro i versi a l'angosciosa mente*»; o in V 45, 1-9 «*Le piramidi, gli archi, i mausolei, / le mete, i cerchi e l'altre tante rare / opre di martel dotto eccelse e chiare / ch'alzò l'antica Roma ai Semidei, // le colonne di glorie e di trofei / superbe e piene, che dovean*

sprezzare / de l'empio destin l'ira, e pugna fare / sempre fiera cogli anni invidi e rei, // *son già cadute*, e con eterno orrore». ²⁵⁰

d. In altri casi ancora, il soggetto espanso in relative si estende oltre il limite della partizione e il verbo atteso arriva non all'inizio, ma a metà di una partizione successiva, creando una ulteriore aritmia tra sintassi e struttura metrica: I 129, 10-13 «il più ricco *pastor* di questi monti, / che Titiro l'altrier vinse cantando, // co' desiri del don maggiori e pronti / sempre grato ti *fia*, lieto e contento»; III 17, 1-6 «Già 'l *grido* antico de l'altrui memorie, / che per la bocca de le vive genti / sonava ancor, e gli altri onor ardenti, / di cui chiare ne son cotante istorie, // al dolce suon de l'alte vostre glorie / *più non si sente*, e scoloriti e spenti»; IV 8, 5-10 «*Quest'ombra* eterna e questa orribil onda, / che con sì gran romor cadendo a basso / ferma per tema a' peregrini il passo / e fa l'acqua del Reno alta e profonda, // accesa del mio amor leggiadro e chiaro / *ha presa* qualità nova e gentile»; V 18, 1-6, con un iperbato davvero consistente, «L'alto *valor*, che come un Sole ardente, / allor che porta il dì lieto e giocondo, / tutto rallegra e rasserena il Mondo / e fa de' suo' be' rai stupir la gente, // Gallo, del tuo Signor, di più possente / omero assai del mio è *degno pondo*».

Si può dire che questa figura, che conta numerosissime attestazioni già nella tradizione precedente, sia utile a Tasso perché permette di creare campate sintattiche molto ampie, rimandando il verbo in partizioni metriche successive con il minimo sforzo. ²⁵¹

e. In alcuni contesti, il poeta utilizza questa inarcatura come strumento per la costruzione geometrica del componimento. Diamo qualche lettura.

I 8. La prima quartina è costruita con due distici interessati dalla medesima inarcatura tra soggetto e verbo: «Né dove meno *il sol caldo et ardente* / *mena* il suo

²⁵⁰ Si veda l'analoga situazione, ma in iperbato per intrusione di una subordinata, in IV 72, 1-4: «Le Piramidi, gli Archi, i Mausolei, / i Tempi alzati a le memorie antiche, / bench'abbino del Ciel le stelle amiche, / proveranno degli anni i colpi rei».

²⁵¹ Il modulo *Sn + Rel* che si estende anche per più partizioni metriche è tratto peculiare del periodare tassiano. Per una trattazione diffusa, rimando al § III *La sintassi delle forme metriche*, par. 1 *I criteri di schedatura* e al § III.1 *Il sonetto*, par 2.1 *I sonetti che iniziano con Sn + Rel*.

carro più temprato e leve, / né dov'ognora *la gelata neve* / i poggi *veste*, o bianca bruma algente». Lo stesso accade in I 94, 5-8 «Or veggio ben che repente *procella* / *m'ha dilungato* dal maggior mio bene, / e *la beltà* che 'n vita mi mantiene / è *sorda* a' preghi, e a' miei desir rubella», e in II 51, 5-8 «vedi che '*l dolce e nostro puro fonte* / *ti serba* l'acque, e le sue sponde erbose, / e *le Muse scontente e lagrimose* / *portano* per dolor china la fronte». Soldani, per costruzioni siffatte, parla di organizzazione con «parallelismo dell'inarcatura». ²⁵²

I 16. L'inarcatura tra soggetto e verbo crea un parallelismo sintattico-formale in attacco alle due quartine, per altro in concomitanza con una inversione oggetto-verbo interna ai versi *b*. Il parallelismo è sottolineato anche dal medesimo attacco con l'introduttore *ecco*, oltre che dall'effetto di eco delle rime: 1-2 «*Ecco* l'aria serena ove '*l mio Sole* / giorno *mostra* più chiaro a noi mortali» e 5-6 «*Ecco* ove *dolce suon* d'alte parole / l'aria *percuote* sì che tutti i mali».

I 23. Il movimento argomentativo della fronte, costruito in maniera circolare attorno al tema del *sole*, è sottolineato anche sintatticamente dal fatto che primo e ultimo distico sono interessati dalla medesima inarcatura: 1-2 «Almo sol, *tu* col crine aurato ardente / *apri* ad ognor sereno e lieto giorno» e 7-8 «ch'*un altro Sol* di più bei raggi adorno / lume *le dona*, e di chiaro e lucente».

I 141. L'inarcatura soggetto-verbo è ripetuta in iterazione per tutto lo sviluppo dei versi 6-13, e questo non può non conferire un passo claudicante all'intero componimento: «ardoti lieto, poi che '*l mio dolore* / è *spento* in tutto, e 'n libertate *il core* / *non sente* il giogo più, noioso e greve: // o bella Dea, *il Ciel più chiaro e puro* / *t'accoglie* in grembo, e '*l tuo gentile amante* / *teco dimori* a l'aria ardente, al gelo, // tal che '*l nemico tuo signor di Delo* / *pianga* di sdegno, e faccia il mondo oscuro».

15. Verbo / complementi

I casi attestati sono, naturalmente, moltissimi, e la grande diffusione di questa categoria di inarcature è dovuta al fatto che «il verbo costituisce il vero punto di snodo della frase, legato com'è al soggetto che lo precede nell'accordo di persona e ai complementi che lo seguono dalle proprie 'valenze'. Nello stesso tempo, però,

²⁵² Soldani 2009, p. 124.

proprio per questa centralità esso mantiene una sua certa autonomia, anche prosodica e intonativa».²⁵³

Nei casi in cui il verbo sia in innesco e sia seguito da un complemento, come vedremo qui di seguito, l'intensità della figura è naturalmente direttamente proporzionale alla forza del legame sintattico che lega il primo al secondo: sarà massima con il complemento oggetto o un complemento nucleare, mentre digraderà con i circostanziali e con i complementi extranucleari.

a. L'inarcatura separa il verbo, che è in punta di verso, dal complemento oggetto. Si notano qui le stesse dinamiche compositive viste ai punti precedenti, ovvero che in alcune occorrenze il verso *b* è inciso da una pausa forte, che segue un *rejet* breve (I 12, 6-7 «s'adira e sdegnà; ond'ei fugge, et io *lasso / l'impresa*, e gli occhi lagrimando abbasso»; I 32, 9-12 con due inarcature parallele, «beato il colle ov'al sol *mandi e spieghi / le belle braccia*, e col tuo crine *adombri / l'erbe* più d'altre avventurose e grate», come accade anche in II 15, 6-8 «del vostro ardito cor, vinto *anco avete / la volubil Fortuna*, e 'n man *tenete / la rotta* sempre ferma del vostro onore?»; I 38, 9-10 «fugga il Tempo a sua voglia, e seco *porti / l'etate*, venga il crin canuto e bianco»; III 48, 5-6 «poi che contra la morte il ciel *t'ha dato / l'armi*»).

Tuttavia, nella maggior parte dei casi sono attuate strategie prosodico-sintattiche volte a lenire lo strappo provocato dall'inarcatura. Tipicamente in Tasso il complemento oggetto rigettato è ampliato da altri elementi sintattici, quali relative, attributi o genitivi, che creano nel verso *b* una continuità sintattica: I 6, 13-14 «acciò ch'ei più non *tiri / la vita mia*, che di viver si pente?»; I 13, 7-8 «u' 'l cielo *accoglie / gioia* più grata che piacer mortali»; I 37, 4-7 «che *m'adduce / un amico pensier* che 'l vero mi dice»; I 43, 9-10 «ove scolpito *veggio / sol celesti pensier* d'eterno onore». Talvolta il complemento di specificazione è in anastrofe, come in I 26, 10-11 «né per altra giamai *portar vorrei / d'amorosi pensier* sì grave salma»; IV 29, 6-7 «canti ogni pura e casta verginella / *del tuo liberator* la gloria»; IV 30, 9-10, con medesimo genitivo, «ove l'Eternitate intagli e stampi / *del tuo liberatore* il nome altiero»; IV 35, 10-11 «il grande Orazio hai spento, e spento seco

²⁵³ Soldani 2009, p. 125.

/ *del romano splendor* la fiamma ardente». Lo stesso accade anche quando il verso *b* contiene un raddoppiamento in dittologia del complemento: I 66, 5-6 «S'io celo il duol, che feramente abbraccia / *l'anima trista, e i miei pensieri infermi*»; I 68, 10-11 «m'accende il fianco, et a la mente mostra / *gli atti soavi, e l'angelico riso*»; II 2, 9-10 «sprezzo con vista disdegnosa e scura / *l'amata Donna, e que' begli occhi santi*»; o in enumerazione: V 167, 9-10 «lasso, quando mai più vedrem fra noi / *bellezza, castità, senno e valore*»; III 22, 12-13 «Ha ogni spiaggia, ogni riva, ogni monte, / *or fiori or ghiaccio, or primavera or verno*»; V 14, 9-10 «casa dove dispiega ognor la Gloria / *e corone e trionfi e pompe e pregi*»; V 61, 9-10 «Donna real, cui diede il sommo Padre / *senno, pensier, desio, grazia e parola*».

In questa categoria sono poi conteggiati anche i casi di inarcatura tra verbo e completiva oggettiva: I 33, 9-10 «il paragon con veri esempi insegna / *che com'ella non è Donna perfetta*» e 13-14 «per volerlo iscusar di dir s'ingegna / *che la sua vera luce gli è interdetta*»; II 84, 7-8 «ond'io, lasso, pur spero / *che l'alma in tanti affanni un dì respire*»; V 98, 5-6 «a voi, Filippo invito, or si richiede, / *de l'alta Monarchia reggere il pondo*».

Dagli spogli, inoltre, risulta che non sempre il verbo è in punta di verso; spesso retrocede all'interno del verso *a* perché tra esso e il complemento oggetto si frammettono altri complementi circostanziali: I 3, 13-14 «che sommerga *in Lete* / tutti i pensier de l'amorosa mente»; I 5, 3-4 «perch'io vedessi *ne l'umano stato* / forma celeste, e grazie rare e belle»; I 7, 3-4 «rompi *a la Notte co' tuoi chiari lampi* / i privilegi, e 'l suo antico costume»; I 23, 9-10 «Scuoti *a tua voglia da l'ombrosa terra* / l'umida notte»; o complementi indiretti: V 40, 12-13 «donate, ricca, *a così bel desio* / e penne e vanni, ond'io m'alzi di paro»; I 26, 1-2 «Deh perché, Morte mia, non date *al vero* / credenza, alla mia fé candida e bianca». Il verbo retrocede anche perché, talvolta, il verso *a* è mosso da anastrofe, per cui tra verbo e oggetto si frammette il soggetto posposto. Il costrutto ha una cadenza tipica e ben identificabile: I 25, 12-13 «Non han *quest'occhi lagrimosi e rei* / altra luce, altro sol»; I 39, 1-2 «Mentre mirava *il Ciel grato e cortese* / con occhi più pietosi i miei desiri»; II 11, 12-13 «non ebbe mai *l'antica Roma* / del tuo Davalo Alfonso alma più pronta»; II 23, 5-6 «raro ha veduto *il mondo cieco e rio* / spirto di raro ben ricco et altero». In alcuni casi il complemento che si intrude nella sequenza VO è in

posizione fortemente distattica, creando un marcato squilibrio: IV 49, 5-6 «che, quasi arcier che *da la corda SCOCCHI / de l'arco curvo suo SAETTE ACUTE*». Inoltre, si noti che quando il complemento che si inserisce tra il verbo e l'oggetto è sillabicamente consistente, gli esiti intonativi della figura finiscono per coincidere con quelli in cui i costituenti sono divaricati da iperbato (cfr. *infra*, il punto 53.b).

Si annoverano in questa categoria anche i casi in cui all'inarcatura tra verbo e oggetto si associa l'anastrofe tra l'oggetto e il suo complemento predicativo, per cui nella stessa linea versale rimangono predicato e predicativo mentre l'oggetto è rigettato al verso *b*. Nonostante l'inversione tra predicativo e oggetto, infatti, sembra che la rottura più forte rimanga quella tra la 'predicazione' al verso *a* e l'oggetto in *rejet*: I 34, 7-8 «e ben che l'alma li dimostri *expresso* / l'error, nol crede, e contra il ver presume» (con predicativo in funzione avverbale); I 57, 12-13 «e render non poss'io ver me *tranquilla* / questa d'Amor nemica, o meno atroce»; III 50, 9-10 «terrò sempre nel core *e viva e bella* / la vostra Idea»; IV 66, 7-8 «di quel che fa *superbe e liete* / le sciocche genti in questa valle oscura»; V 59, 12-13 «conserva *caste e pure* al suo diletto / le tue liete vaghezze e 'l tuo tesoro»; V 81, 4-5 «illustri fatti fer *lieta e beata* / l'Italia e 'l secol lor».

b. L'inarcatura separa il verbo da un complemento nucleare diverso dall'oggetto. Tra i casi di inarcatura con complemento nucleare, frequenti sono le occorrenze con indiretto in *rejet*: I 39, 5-6 «ora non so qual mio fallo *contese* / al benigno suo corso»; I 55, 7-8 «col lamentar *cerco* difese o schermi / a' miei sì lunghi e perigliosi errori»; I 60, 7-8 «*volgendo* il tergo / a tutto quel ch'uom d'altri scrive e dice»; I 90, 3-4 «che l'usato conforto omai non *vale*, / Donna, al mio cor che si consuma e tace»; III 61, 12-13 «così *donino* i Cieli eterna pace / ad Amarilli mia». Ma c'è anche una grande abbondanza di complementi di moto inarcati rispetto a verbi di movimento:²⁵⁴ I 7, 12-13 «Così 'l tuo Endimion faccia ritorno / a' dolci *basci*, e stia teco in eterno»; I 18, 9-10 «così son corso, e più che di galoppo / a la mia *morte*»; I 23, 3-4 «quando col lieve carro fai ritorno / da l'*odorato e lucido*

²⁵⁴ Sono per altro contemplati in questa categoria anche i casi in cui il verso *b* contiene una subordinata completiva: I 14, 12-13 «mi convien andare / dove raddoppia Amore i miei tormenti»; I 144, 7-8 «il suo Marato invita / dov'un altar di verdi fronde adorna»; III 44, 10-11 «per un aere d'onor volando sale / ove ragiona Iddio co' più perfetti».

oriente»; I 68, 1-2 «Che mi giova fuggir veloce e lieve / *dal dolce foco* de' vostr' occhi il core». E a questo riguardo, ricorrente lungo tutta la cronologia delle *Rime* è la presenza del verbo *alzarsi* in innesco, seguito da complemento di moto a luogo: I 116, 1-2 «Deh perché non poss'io, madonna, *alzarmi* / al par de' vostri onor con quest'ingegno»; I 123, 9-10 «Duolti che non *t'alzasti* insieme a volo / fuor di quest'ampio mare e tempestoso»; III 38, 5-6 «e con le penne del pensiero *alzata* / là dove finisce ogni desio»; III 64, 10-11 «con le quai *v'alzate* / for de la vista de l'umana gente»; IV 56, 1-2 «Io pur *m'inalzo* con dedalee piume / per questo Ciel del vostro grande onore»; IV 57, 7-8 «come con due grand'ale al Ciel *v'alzate* / fra quelle fortunate e liete genti»; V 178, 10-11 «*m'inalzo* a volo / fra le schiere più belle de' beati».

In caso di inarcatura tra verbo e complemento circostanziale, invece, la frattura è ovviamente più debole: I 28, 7-8 «più bel di quanto mai la terra *ornaro* / *nel secol* più felice e più perfetto»; I 52, 10-11 «fe' gli angeli dal Ciel *scender a volo* / *al suon* de' dolci suoi divini accenti»; III 7, 10-11 «*depinta* da un pensier Donna sì bella / *in questa nostra o ne l'antica etade*»; V 81, 13-14 «*penderan* da' be' rami e da le foglie / *per laude eterna* del gran Guidubaldo». Numericamente molto consistenti sono le occorrenze di complementi di mezzo, introdotti dalla preposizione *con*: I 62, 6-7 «e mi consola / or *con un guardo*, or *con una parola*»; I 111, 2-4, con due inarcature uguali successive, «del tempo avaro l'uom sol si difende / *co' chiari inchiostri*, e a morte si contende / sol *con quest'armi*»; III 18, 13-14 «ch'io piagnerò la cara libertate / *cogli occhi chiusi, e con la lingua muta*»; V 59, 5-6 «spaziando intorno / *coi piedi, con la vista e con la mente*», e, con uguale cadenza, V 69, 3-4 «ch'a lamentarvi, a lagrimar vi mena / *con la lingua, cogli occhi e col pensiero*».

Come si vede dagli esempi, nella grande maggioranza delle occorrenze il *rejet* si allunga in vario modo (per raddoppiamento, per espansione relativa, con complemento di specificazione) sino alla fine del verso *b*. Sono rari i casi in cui, dunque, il riporto è breve (comunque esteso fino alla pausa centrale): II 29, 9-10 «qui figura cangiar fece e pensiero / *a mille amanti*: o voglia iniqua e ria!»; II 85, 5-6 «pellegrina da me s'alza la mente / *agli eterni diletti*, ond'io respiro»; IV 24, 6-7 «di quegli antichi che s'ornar la testa / *di più corone*, e n'andrà lieta e presta»; V

93, 8-9 «fieri, indomiti mostri a domar valse / *là sotto l'Orsa*; quel che 'l mondo vinto»; oppure brevissimo: I 147, 7-8 «e perché lunga età non le dispoglie / *di vita*, lor col tuo poter difendi»; III 13, 9-10 «mostra l'alte bellezze, e vesti il mondo / *di luce*, onde ne fugga ogni atro orrore»; IV 10, 10-11 «anzi più presta d'ogni vento, viene / *a voi*, albergo d'ogni mio diletto»; V 100, 6-7 «or m'opprime fiede / *a torto*; sallo Iddio, ch'aperto vede»; V 125, 7-8 «da quel che si disface / *per te*, s'come al sol liquida cera?».

16. *Verbo passivo / complemento d'agente*

Distinguo e provo a isolare dai casi del punto precedente quelli in cui il verbo passivo in innesco è separato dal suo complemento d'agente in riporto. Nelle *Rime* di Bernardo Tasso, così come nel resto della tradizione, ci sono poche occorrenze per questa categoria: I 11, 5-6 «beati voi, ch'ognor fatti sereni / *da quelle luci* a null'altre seconde»; I 17, 5-6, in concomitanza con la posposizione del soggetto, «ben era indegno d'esser fatto adorno / *dai tuoi begli occhi* il Mondo, e tanto onore»; III 4, 3-4 «rotte avendo le reti indarno tese / *già da lo scaltro e lusinghiero Amore*»; IV 63,1-2 «Angioletta del Ciel qua giù mandata / *dal sommo Sole* ad abitare in terra»; V 155, 6-7 «va trasportata in quella parte e 'n questa / *dal vento del martir* ch'ognor la infesta».

17. *Verbo inaccusativo / soggetto*

Un'altra categoria di inarcature che vale forse la pena di isolare, per particolarità del costruito più che per consistenza delle occorrenze, è quella che separa un verbo inaccusativo dal suo soggetto: quest'ultimo in tali configurazioni è posposto al predicato non per inversione stilistica ma per ragioni pragmatiche, risultando di fatto «caratterizzato, da una parte, dalle tipiche proprietà dei soggetti, dall'altra da varie proprietà sintattiche che sono tipiche dei complementi oggetti».²⁵⁵ In Tasso ritroviamo solamente tre *enjambements* di tal tipo, due dei quali con il verbo *nascere* (e la terza con il sinonimo *uscire fuori*): II 20, 9-10 «a quel vero Oriente, ond'*esce fuore* / *un giorno eterno, un dì tranquillo e chiaro*»; III 10, 12-13 «sol per memoria che 'n tal giorno *nacque* / *colei* che di bellezze e di

²⁵⁵ GGIC I, p. 47.

valore»; IV 18, 9-11 «ché in questo lieto dì felice *nacque* / sotto il favor de le più destre stelle / *l'invittissimo e sacro Carlo Augusto*».

18. Frase / *correctio*

Come avverte Soldani, «[l']ambito dentro cui ci muoviamo, quello della frase semplice, induce per sé a escludere dall'analisi i passi in cui la figura è realizzata mediante la coordinazione avversativa interfrastica».²⁵⁶ Si considereranno dunque solamente quei movimenti sintattici che interessano i sintagmi di una medesima proposizione. Nelle *Rime* tassiane si individuano alcuni tipi di *correctio*, secondo una *varietas* già petrarchesca:

a. Tipo *non... ma*, «cioè il costrutto tipico della coordinazione avversativa tra sintagmi, [...] con i due membri ordinatamente dislocati su due versi, e spesso con estensione del riporto sull'intera unità metrica»:²⁵⁷ I 3, 6-7 «non che smarrito il natural colore, / ma spento in tutto ogni vital vigore»; IV 46, 1-2 «O specchio fin, non di cristallo frale / ma di lucida gemma d'oriente»; IV 72, 9-12, in cui al movimento di correzione è affidato il passaggio tra le terzine, «Non in diamante o in marmo saldo e duro, / di cui fa il tempo irato empio governo, / l'eterna Donna il suo bel nome ha scelto, // ma a piè del seggio del Motor superno»; V 37, 2-3 «senza cui nulla qui fora giocondo, / ma mesto e privo d'ogni gioia il mondo».

b. Tipo *non pur (non solo)...ma (anche)*: I 28, 9-10 «Margherita non sol Senna e Garona / risuona d'ogn'intorno, e Idaspe, e Ibero, / ma dove l'aria infonde caldo e gelo»; e similmente in IV 91, 1-5, dove il movimento sintattico di aggiunzione scandisce il passaggio alla seconda quartina, «Non sol su la fiorita e verde sponda / del Rodano, di Sena e di Garona, / di MARGHERITA il chiaro nome suona / e di lei parla ogni fioretto e fronda, // ma 'l fonte d'Ippocrene e la pur'onda»; II 42, 2-4 «suona non solo Tebro Arno e Tesino, / e quanto cinge il mar, vede Appennino, / ma ogn'altro lido al nostro polo ascoso»; II 55, 6-7 «quanto più po', non pur l'Italia nostra, / ma tutta la terrena e bassa chiostra»; II 71, 13-14 «glorie

²⁵⁶ Soldani 2009, p. 129.

²⁵⁷ Soldani 2009, p. 129.

vivran non sol co' tempi nostri, / ma mentre il Cielo avrà spiriti eletti!»; IV 35, 5-6 «tremò non sol d'Italia il monte e 'l piano, / *ma* quanto l'Austro e l'Orsa fredda serra».

c. Tipo *anzi*. I 27, 1-2 «O del feminil sexo altero onore, / anzi del Mondo, alta Donna reale»; IV 10, 9-10 «e con l'ali d'amor volando a paro, / anzi più presta d'ogni vento, viene»; V 146, 8-9, a cavallo di partizione, in modo che l'*anzi* rilanci il discorso nella porzione metrica successiva, «spent'ha la Parca dispietata e rea, // anzi ritolto a questo mondo». Lo stesso accade anche in V 175, 8-9 «morte, troppo per me spietata e rea, // anzi per questo mondo oscuro e cieco»: in questi casi si può ritrovare il procedimento già petrarchesco attraverso il quale il poeta «sa sfruttare di *anzi* il senso di 'rilancio' piuttosto che di alterativa, proponendo nel v. *b* un improvviso allargamento di prospettiva, quasi per effetto di un ripensamento subitaneo. [...] 225, 1-2 «Dodici donne honestamente lasse, / *anzi* dodici stelle, e 'n mezzo un sole»». ²⁵⁸

19. Copula / complemento predicativo

Il legame che sussiste tra la copula e il nome del predicato è, come già rilevano Soldani e Bellomo nei loro studi, di natura differente rispetto a quello sotteso tra verbo e complemento, ed è normalmente più intenso. Di conseguenza, l'inarcatura che separa questi due costituenti, quasi infrasintagmatica, è particolarmente forte e questo spiega anche come mai le occorrenze, in Bernardo Tasso come nella tradizione che lo precede, siano numericamente molto esigue: II 53, 1-2 «e voi, Vittoria, *sete* / *sorda* com'aspe a' suoi duri lamenti»; V 73, 13-14 «Ah, pur non *sia* / *lungo* l'affanno mio quanto la vita!».

20. Verbo o Sintagma nominale / complemento predicativo

a. Secondo la lezione della GGIC, i complementi predicativi, indistintamente del soggetto o dell'oggetto, si distinguono in argomentali, quando «rappresenta[no] l'argomento del verbo reggente» e accessori, quando invece

²⁵⁸ Soldani 2009, p. 130.

«rappresentano una predicazione accessoria rispetto a uno degli argomenti della frase sovraordinata».²⁵⁹ Sia che si riferiscano al soggetto, sia che siano predicativi dell'oggetto, i complementi predicativi inarcati rispetto al verbo principale creano una frattura di una certa forza poiché l'*enjambement* segmenta la 'predicazione': I 8, 7-8 «[...] né *diventa* qual deve / *freddo* il desir, o 'l foco men conciente», in concomitanza con la posposizione del soggetto rispetto al verbo; I 25, 12-13 «quando fia mai che gli occhi al bel viso *erga* / *contento*, e dica (o mia lieta ventura)»; I 59, 13-14 «avria di poter *fare* / *dolce* il pianto, i sospir, dolce la morte»; I 111, 13-14 «consuman gli anni, e sol *rimane* il nome / *vivo*, contra lor voglia ancor»; II 18, 13-14 «s'un aspettato di la *farà* mai / de' cari figli avventurosa *madre*»; II 46, 12-13 «cantate il nome suo, perché non *resti* / *vinto* del tempo da la lunga guerra»; III 54, 12-13 «rendi sana Licori, acciò non *resti* / *povero* il mondo, le bellezze morte».

b. In questa categoria facciamo rientrare, inoltre, anche i casi di sintagmi nominali e aggettivali che «possono essere usati in funzione extranucleare»: essi «non costituiscono una sottocategorizzazione del verbo della frase in cui sono inseriti (come invece i complementi predicativi argomentali) e non compaiono neppure come elementi del predicato (come i complementi predicativi accessori), avendo una posizione relativamente libera all'interno della frase. [...] Una parte di questi usi possono essere parafrasati con proposizioni extranucleari» o «con una proposizione relativa appositiva».²⁶⁰ Si tratta in definitiva di una serie di aggettivi posposti al termine a cui si riferiscono, da esso dipendenti e non da un verbo, i quali però non hanno semplicemente funzione attributiva ma aggiungono generalmente una sorta predicazione. In questi casi il legame sintattico si indebolisce, e anche l'*enjambement* produrrà una interruzione di minor vigore: I 40, 10-11 «né mai serbasti la promessa fede, / *avezza* ad ingannar per lunga usanza»; II 24, 13-14 «non copriran giamai, chiaro Bandino, / *eterno* in carte et in metalli e 'n marmi».

Differente è il caso in cui ad essere separato dal nome è un participio che conserva la sua valenza *verbale* e che costituisce dunque una subordinata

²⁵⁹ GGIC II, p. 191.

²⁶⁰ GGIC II, pp. 208-209.

participiale implicita; qui l'inarcatura che ne deriva è di tipo sintattico e molto debole, e forse non è nemmeno più da considerarsi una vera e propria inarcatura: I 5, 5-6 «Cedan l'antique etati, e le novelle, / *segnate* da un benigno e lieto fato»; I 56, 3-4 «fuggono gli anni più che di galoppo, / *spinti* dal Tempo a forza, empio e fallace»; IV 68, 1-2 «O foco inestinguibile e vivace, / *mandato* in terra dal divino amore»; IV 75, 1-2 «O di beltà divina imagin vera, / *fatta* per man di quel Pittor eterno». In questi casi, per altro, la funzione di verbo al passivo svolta dal participio è sottolineata dalla presenza di un complemento d'agente. Un grado di legato maggiore tra nome e participio può sussistere, forse, nei casi in cui quest'ultimo sia in posizione incidentale, in virtù dei tiranti sintattici tra ciò che precede e ciò che segue, come nel caso di IV 50, 12-14: «che l'anima gentil che venne vosco, / *rinchiusa quasi in un sacrato tempio*, / con Dio ragiona, e non con voce umana».

Spesso questo tipo di aggiunzioni lessicali sono utilizzate dal poeta «per costruire frasi di largo respiro ma non eccessivamente complicate sul piano dell'organizzazione interna».²⁶¹ Ecco che allora questi complementi pseudo-predicativi possono allungare il sintagma sino al completamento della partizione metrica: I 83, 2-4 «ha per l'irato mar scorto la barca, / de' vostri sacri onor gran tempo *carca*, / *vicina* al degno lito almo e fatale»; o possono essere aggiunti in coda ad una relativa, che già aveva la funzione di espandere il sintagma nominale: IV 52, 1-3 «Mentre ne le finestre, onde risplende / l'anima vostra a quest'umana gente, / *più lucide* di gemma d'oriente». In IV 61, 1-5 l'aggiunzione di un complemento di questo tipo rilancia la caratterizzazione del sintagma nominale anche oltre la partizione metrica: «Come assetato e lasso pellegrino, / ch'ha mosso il passo sotto il giorno ardente / da che il sol s'inalzò da l'oriente / sin ch'ha già mezzo fatto il suo camino, // *vago* de l'ombra d'un faggio o d'un pino».

Si individuano, tra le occorrenze tassiane, alcuni nuclei lessicali ricorrenti in inarcature di questo tipo. Numerosi sono i casi in cui il verso *b* contiene l'aggettivo *pieno*: I 11, 3-4 «fioriti lidi, chiare e lucid'onde, / tutti d'amore, e di dolcezza *pieni*» (in cui il verso *b* ricalca almeno *Rvf* 260, 1-2 «In tale stella duo belli occhi vidi, / tutti pien' d'onestate e di dolcezza»); I 16, 13-14 «beata l'aria, i fior, la spiaggia, e 'l colle, / d'amor, di gioia, e di dolcezza *pieno*»; II 70, 9-10 «io scorto

²⁶¹ Soldani 2009, p. 133.

da destin nemico e fero, / di pensier tenebrosi e d'amor *pieno*»; III 9, 2-3 «di Cartagine antica, ignude arene / d'alte memorie e gloriose *piene*»; III 28, 12-13 «l'andar celeste, il riso, le parole / *piene* d'alti intelletti, e di dolcezza».²⁶² A ritornare costantemente in *rejet* è anche l'aggettivo *vago*: IV 35, 1-2 «Quando l'invido fato alzò la mano / *vago* di por tanto valor sotterra»; V 65, 9-10 «però pien di stupor mi volgo intorno, / *vago*, s'avesse ardir, di por la mano»; V 155, 8-9 «tal che di pigliar porto omai non spero, // *vago* di riveder l'amata luce»; V 160, 2-3 «depinsi col pensier la bella imago, / di rivederla ancor bramoso e *vago*». L'aggettivo *pieno* in funzione predicativa conta qualche occorrenza nei *Fragmenta* (137, 13-14 «[...] e poi vedrem lui farsi / aureo tutto, et *pien* de l'opre antiche», 341, 5-6 «ad acquetare il cor misero et mesto, / *piena* sì d'umiltà, vòta d'orgoglio», 346, 3-4 «che madonna passò, le fur intorno / *piene* di meraviglia et di pietate», anche in posizione prolettica, 169, 1-3, «*Pien* d'un vago penser che me disvia / da tutti gli altri, et fammi al mondo ir solo, / ad ora ad ora a me stesso m'involò»), mentre non mi risulta che *vago* sia utilizzato da Petrarca in questa funzione nei sonetti.²⁶³

c. Quando il complemento in riporto, vincolato con un legame di dipendenza non tanto al predicato verbale ma al sintagma nominale che rimane in innesco, è un sintagma nominale, si può parlare forse di una vera e propria apposizione. Per una maggiore precisione tassonomica, si ritiene opportuno separare allora questi esempi da quelli precedenti: II 3, 1-2 «Ecco ch'io vi pur lascio, o piagge apriche, / *compagne del mio duolo* acerbo e fero»; e il sonetto successivo apre con identico andamento sintattico, II 4, 1-2 «Io vi pur lascio, o mio dolce sostegno, / *porto de' miei piacer* fidato e caro»; II 37, 5-6 «io lungi da l'amata alta beltade / *nido de' miei desir*, con queste schive»; III 36, 7-8 «Colui che scorge tutte l'opre ascose, / *saggio*

²⁶² È per altro attestato anche il suo opposto semantico, ovvero *privo*: III 54, 4-5 «chiaro fiumicel, verde ogni riva, / de le solite sue vaghezze *priva*»; IV 8, 2-3 «fra questi monti solitarii sasso / d'ogni nobil pensier sì *privo* e casso».

²⁶³ Ritrovo invece almeno una occorrenza nella sestina 142, ai vv. 13-15: «Un lauro mi difese allor dal cielo, / onde più volte vago de' bei rami / da po' son gito per selve et per poggi». Lo stesso luogo è anche in *Rvf* 107, 12-14, dove però *vago* è riferito a *me* complemento oggetto, e quindi non è inarcato (l'inarcatura è tra soggetto e verbo, ossia tra *adversario* e *adduce*: «Solo d'un lauro tal selva verdeggia / che 'l mio avversario con mirabil arte / vago fra i rami ovunque vuol m'adduce»).

Pastor a quel primo simile». L'apposizione in taluni casi occupa l'intero verso *b*: III 39, 7-8 «chi mi ti toglie, o dolce compagnia, / *solo degli occhi miei lume e diletto?*»; III 44, 5-6 «né temerà che 'l tempo invido avaro, / *duro nemico a le cose create*»; V 35, 13-14 «cacciate de' pensier l'amato stuolo, / *solo cagion de' vostri empi martiri*».

21. Verbo / avverbio

La categoria è poco frequentata da Bernardo Tasso: in I, 39.6-7 l'avverbio *più* in riporto è strettamente legato al verso *a* perché completa la locuzione negativa aperta da *non*, «al benigno suo corso, acciò non miri / più con quei lumi, anzi lontan mi tiri».²⁶⁴ Negli altri due esempi rinvenuti nel *corpus*, l'avverbio in *rejet* è il medesimo, *talor*, e l'impatto è meno forte poiché l'avverbio è di frase e non di predicato.²⁶⁵ II 26, 12-13 «Mirate dunque, o mia tranquilla pace, / talor mentre che sete avanti a Dio»; III 23, 3-4 «di cui ricopri e de' tuoi colli onori / talor l'imperiosa orrida fronte».

22. Avverbio / resto della frase

Contano molte più occorrenze, invece, i casi di inarcatura in cui l'avverbio, che compare ad inizio frase, resta in innesco al verso *a*. L'avverbio in posizione iniziale di frase andrà a modificare ovviamente tutta la proposizione e non solamente il predicato contenuto al verso *b*. Come nota Soldani, l'«intensità dell'*enjambement* è inversamente proporzionale alla distanza della pausa sintattica precedente: massima dunque se questa cade a ridosso della fine di verso» (I 52, 12-13 «spargi mesa di fiori il marmo, e *fiso* / mirando il Ciel, de' tuoi giusti lamenti»), «minima se coincide con la cesura»,²⁶⁶ come per altro accade molto più frequentemente (II 35, 1-2 «Se la nebbia di sdegni, che *sovente* / mi rende l'aria del bel viso scura»; V 54, 5-6 «da le parole un suon, che *dolcemente* / par che di furor santo empia et inspiri»; V 102, 5-6 «sì come verme che *nascosamente* / si fa tra l'erbe e i fior torto sentiero»). Nella maggior parte dei casi tassiani, curiosamente,

²⁶⁴ Questa inarcatura particolarmente forte è in un sonetto che poi venne cassato nella ristampa del 1534 (per questa questione cfr. *infra*, par. 4, *Qualche considerazione sulle inarcature tassiane*).

²⁶⁵ Cfr. GGIC II, pp. 341 ss.

²⁶⁶ Soldani 2009, p. 135.

l'avverbio è in innesco in forma raddoppiata:²⁶⁷ I 46, 13-14 «sia senza merto, e che *di giorno in giorno* / con l'audace desio cresca il dolore»; V 13, 10-11 «l'ombra de' teneri anni *a poco a poco* / produrrà fatti illustri, opre leggiadre»; V 75, 3-4 «come i vapori il Sole, *a poco a poco* / già consumando ogni vil cosa e ria». Questo modulo ritorna quasi lessicalizzato lungo tutta la diacronia nella forma (*che*) *ad ora ad ora* (sul modello di *Rvf* 13, 1-2: «Quando fra l'altre donne *ad ora ad ora* / Amor vien nel bel viso di costei): I 19, 5-6 «far non potrete: e ben che *ad ora ad ora* / giunga rigor a le gelate voglie»; III 18, 7-8 «fa sì forte il desio, ch'*ad ora ad ora* / mal mio grado a ragion mi toglie e fura»; III 24, 1-8, dove la medesima inarcatura marca in modo identico l'inizio delle due quartine, a loro volta tra loro inarcate con un *enjambement* tra i soggetti e il verbo: «Se quel dolce pensier, *ch'ad ora ad ora* / mi depinge le bianche e fresche brine, / e le purpuree rose mattutine, / che beltà di sua mano orna e colora, // non consolasse il cor, *che d'ora in ora* / attende de' suoi dì l'ultimo fine, / de le lunghe amorose mie ruine / sarei morendo già gran tempo fuora». Lo stesso *enjambement*, nel contesto di una uguale costruzione sintattica con periodo ipotetico, ritorna ai versi 3-4 di un sonetto del quarto libro, di cui riportiamo per intero le quartine. Si noti per altro l'identità completa dei versi 5 e 3 dei due sonetti: IV 5, 1-8 «Se la memoria del passato bene / e la speranza del futuro ancora / non consolasse il cor, ch'*ad ora ad ora* / piagne le notti sue chiare e serene, // questi monti, quei campi e quelle arene / che con caldi sospiri infiammo ognora / avrebbon scorto già la fredda aurora / portar l'ultimo dì de le mie pene».

In questa categoria si possono isolare alcuni casi di avverbi preposti al verbo, e quindi situati nell'innesco della figura, ma che non sono avverbi di proposizione: II 10, 7-8 «porti di leggiadria, per cui *cotanto* / piansi e cantai a questi monti intorno»; V 133, 6-7 «china gli occhi sereni, e vedi *quanto* / sia 'l martir nostro, e quale amaro pianto».

L'inarcatura dell'avverbio sul verbo può anche cadere all'interno della proposizione e non al suo inizio, come si vede in questi esempi, in cui si somma a questa figura anche quella di una inarcatura tra soggetto e verbo: I 18, 10-11 «a la

²⁶⁷ Si ricordi la forma tipica della preposizione a fine verso vista in precedenza, *a paro a paro* (cfr. *supra*, p. 141).

mia morte; e 'l Sol che *di lontano* / m'abbagliava, vicin m'incede et arde»; III 10, 5-6 «Venere e i pargoletti amori *intorno* / givan danzando e salutando il sole».

23. Verbo / infinito

Non consideriamo qui i casi, già analizzati al punto 8, in cui il verbo principale e il verbo all'infinito costituiscono una sorta di verbo composto. Sono invece registrate le inarcature tra il verbo reggente e l'infinito, introdotto o meno da una preposizione, che abbia la funzione di un complemento nucleare e che quindi saturi una valenza della reggenza:²⁶⁸ I 4, 5-6 «se de la sua bellezza a lei non *spiacque* / *donarvi* qualitate, in voi ristrette»; I 33, 3-4 «l'occhio carco d'error subito *crede* / *esser* tutto l'onor de l'età nostra»; II 3, 7-8 «porto le chiavi di mia vita, e *spero* / *di trovar* voglie a' miei pensieri amiche»; I 6, 1-2 «Tu cui l'ingrato Cielo unqua non *toglie* / *d'esser* ov'io desio, pensiero amico»; V 5, 12-13 «e coi gran Toschi tuoi l'ore *dispensi* / *in render* grazie al Re sommo et eterno».

Riconduciamo a questa categoria anche i costrutti percettivi: I 36, 12-13 «sì *vedrem* poi a' vivi accesi lampi / *farsi* degli occhi tuoi la Terra adorna»; II 66, 9-10 «sì *vedrem* poi nel suo famoso monte / Napoli bella *alzarvi* altari e tempi». Interamente costruito sull'inarcatura tra verbo principale e infiniti è il sonetto I 81: il *verbum videndi* in attacco di componimento regge un elenco di infiniti a cascata che dal primo verso si conclude all'ultimo: «Veggio, Signor, de' già smarriti onori / la bella Donna ancor ricca et altera / sotto tua scorta, e *ritornar* qual era / la chioma degna de' sacrati allori; // e le Ninfe d'Ibero, i lieti fiori / lasciando a dietro, la perduta schiera / *pianger* de' figli; e Tago, Beti et Era / *ritenir* per timor gli usati errori. // L'Adige, il Tevere, il Po, l'Adda, e 'l Tesino / di smeraldi *coprir* le vaghe sponde / per coronar la tua vittrice chioma: // e perché, Guido, poggi al ciel vicino, / *sonar* il Vaticano, e d'oro e fronde / *irsene* più che mai soperba Roma».

²⁶⁸ Le complete esplicitate invece sono state considerate nelle due categorie *Soggetto / resto della frase* (punto 14) e *Verbo / complementi* (punto 15). Non sono invece mai considerati inarcature i passaggi interfrastici tra il verbo principale e una subordinata implicita all'infinito, del tipo II 33, 1-2 «Ben fe' lo sforzo suo l'alto Motore / per farvi qui fra noi sola perfetta».

24. Complemento circostanziale / resto della frase

«Al grado zero dell'inarcatura troviamo la figura che disloca dalla frase di appartenenza un complemento circostanziale, la cui possibilità di distribuzione prima o dopo il verbo rende oltretutto ininfluyente ai nostri fini la sua collocazione in innesco o in riporto».²⁶⁹ Se però i casi di F/C sono già stati analizzati in precedenza, consideriamo in questa categoria i casi in cui il complemento circostanziale preceda la frase e sia isolato al verso *a* (C/F). Non si considerano qui nemmeno i casi in cui il complemento circostanziale, sintatticamente libero, si intrometta tra il soggetto ed il verbo, poiché sono già stati analizzati come varianti della categoria *Soggetto / resto della frase* (cfr. punto 14).

Similmente a quanto accade nel resto della tradizione, la figura ha numerosissime attestazioni nei sonetti tassiani, nei quali, come nelle categorie precedenti dove abbiamo incontrato circostanziali, si ritrova una grande quantità di complementi di luogo e di mezzo: I 4, 10-11 «*e ne lo specchio de le lucid'onde / l'adorerò poi che non posso viva*»; I 7, 10-11 «*acciò con l'occhio lagrimoso e lasso / veggia il camin, che per gli orror non scerno*»; I 17, 12-13 «*o nel volto di quel che tutto scerne / mira i gravosi danno e i dolor nostri*»; I 65, 13-14 «*lunge dal ben de la mia luce vera, / forz'è che mal mio grado il camin prenda*»; I 78, 3-4 «*e nel più oscuro e più turbato giorno / sgombra le nebbie, e le tempeste acqueta*»; I 81, 12-13 «*e con famose et onorate scale / vivo salirti ne' celesti campi*»; I 114, 1-2 «*Dal premier dì ch'io vidi i lumi vostri / divenni vostro, e sarò sin ch'io viva*»; V 34, 6-7 «*e con soavi et onorati accenti / acqueta la tempesta e i fieri venti*»; V 35, 12-13 «*e col flagel del vostro alto valore / cacciate de' pensier l'armato stuolo*».

Il circostanziale può occupare solamente il secondo emistichio (o almeno la parte finale) del verso *a* (II 28, 10-11 «*lieta ti spargo, e con sincero affetto / tesso a l'imagin tua liete corone*»; II 44, 5-6 «*piansi molt'anni, e con le voglie pronte / bellezze seguitai celesti e dive*»; II 69, 12-13 «*Deh vieni, o Dio; così ad ogni stagione / torni nel tuo soave umido grembo*») o, all'opposto, estendersi anche per più versi. Le tecniche di allungamento del sintagma in innesco sono le medesime delle categorie fin qui osservate. Procedendo in ordine, troviamo i casi in cui il complemento è ampliato da relative (IV 77, 5-7 «*e con la fiamma tua chiara e*

²⁶⁹ Soldani 2009, p. 136.

lucente / *ond'esce notte e giorno un lume immenso*, / scopri di van pensieri il nembro denso»; IV 111, 9-11 «e sul tuo nido *che d'intorno spira / tutti i soavi e preziosi odori* / le proprie esequie col tuo canto fai»), fino a travalicare talvolta il confine di strofa rimandando il verbo principale nella partizione successiva (IV 51, 1-5 «Da' bei vostr'occhi, ond'ognor cade e piove / quanta grazia può dare ogni pianeta, / al cui sol cenno subito s'acqueta / l'irato mar, né più s'inalza o move, // con bellezze *vid'io* sì rare e nove»; V 3, 9-12 «acciò che in te, sotto a sì grave pondo / degli onor del suo Re, ch'un nuovo Atlante / parer lo fanno che sostenga 'l Mondo, // *rispiri* il grande Ippolito, e fra tante»; V 56, 1-5 «Fra i tanti raggi de la virtù vostra / che quasi un novo Sol luce e risplende, / et ovunque dispiega il lume o stende / la terra indora, e l'aria imperla e inostra, // uno di cortesia fuor ne si *mostra*»). Talvolta il complemento si sdoppia in dittologia (II 11, 7-8 «poi che *per nostro schermo e per riparo* / si move contra lor vostro valore») o si allarga in enumerazioni (I, 38.1-6: «*Non per lo corso* di quest'anni avari, / che portan seco la noiosa vita, / *né per valle* abitar tanto romita, / che non la veggia il sol, né la rischiari; / *non per incanti o sughi* d'erbe amari / si sanerà giamai quella ferita»; I 55, 5-7 «e talor *con genebri e con allori, / con fiere, e con augelli* intenti e fermi, / *col lamentar* cerco difese o schermi»). Nel sonetto V 94, 1-14 l'accumulo di circostanziali si allunga per tutta la lunghezza dei 14 versi e la curva intonativa si risolve solamente in clausola, con l'effetto 'a detonazione' tipico dei monoperiodali petrarcheschi (nell'elenco i complementi circostanziali diventano subordinate temporali): «Dopo tante vittorie e tanti onori, / tante prese città, tante difese, / tante felici e gloriose imprese / contra gli infidi Traci e contra i Mori, // mille palme acquistate e mill'allori, / mille di gloria chiare fiamme accese, / fatto tremar in questo e quel paese, / col nome solo, Regi e Imperadori; // dopo aver stese del tuo sacro Impero / l'ardite braccia ove non fu mai oso / vessillo andar, e preso un nuovo Mondo, // e de la Monarchia portato il pondo, / o d'umana grandezza esempio vero, / gran CARLO, giaci in picciol marmo ascoso».

Un effetto di dilatazione si crea anche quando tra il complemento circostanziale e il verbo si accumula altro materiale linguistico, con risultato simile all'iperbato: II 25, 5-8 «e da le schiere ardenti alme e beate / degli angeli, *contenta*

oltre misura, / rimirando negli occhi a la natura, / Ginevra, eterna et immortal vi fate».

Questa tipologia di inarcature si può presentare anche in più luoghi dello stesso componimento, creando parallelismi nella costruzione sintattica: I 9, ai vv. 2-3 «per mille strade, e *con spedito volo* / ricerchi or questo, et or quell'altro polo» e ai vv. 10-11 «cadon le penne, almen *con l'occhio audace* / cerco l'orme a seguir ch'a dietro lassi»; I 44, ai vv. 3-4 «e *tra 'l garrir de' vaghi e lieti augelli* / chiamo il pensiero agli amorosi balli» e ai vv. 5-6 «Talor in poggi, et ora *in piagge e valli* / vo poetando, e di verdi arbuscelli»; IV 57 all'inizio della prima quartina (vv. 1-2), «Felice voi, che *coi duo lumi ardenti* / come con due grand'ale al Ciel v'alzate», e all'inizio della seconda (vv. 5-6), per altro con ripresa lessicale nel circostanziale in punta di verso, «e quasi amante che *coi lumi intenti* / si nudre e pasce ne le luci amate»; V 130, all'interno della prima quartina, «Chi col soave suon l'ira e l'orgoglio / acquetarà del mare, *e col bel viso* / farà sereno il ciel? Chi *con un riso* / sgombrerà da le menti ogni cordoglio?».

Consideriamo in questa categoria anche i casi, non troppo numerosi, in cui in innesco al verso *a* rimane un complemento di paragone, ovvero quello che la GGIC chiama 'sintagma preposizionale comparativo'.²⁷⁰ La figura risulta essere in effetti sintatticamente debole, anche perché è assimilabile alle inarcature che separano una subordinata dalla reggente, e quindi esula dal nostro campo di indagine (la natura del complemento di paragone è infatti, secondo le grammatiche, quella di una subordinata comparativa implicita).²⁷¹ Tuttavia, seppur debole, forse *l'enjambement* non è ininfluenza dal punto di vista intonativo e può essere considerato alla stregua degli altri complementi circostanziali preposti al verbo: I 53, 10-11 «poscia *come orribil ombra* / son a me infesto, altrui noioso e grave»; I 74, 10-11 «e *sì come animal vago di lume*, / volo negli occhi ove m'incendo et ardo»; II 33, 9-10 «*qual ricca gemma in bel vaso lucente* / traspar l'anima vostra»; V 93, 10-11 «e *come cosa vile* / scettri e corone d'or per terra sparse». Anche qui,

²⁷⁰ GGIC II, p. 843.

²⁷¹ GGIC II, p. 833: «la frase comparativa contiene o costituisce essa stessa il 'secondo termine di paragone' (o 'della comparazione'). Quest'ultimo può anche essere realizzato con un sintagma preposizionale [...] e non essere visibilmente inserito in una frase. La frase che virtualmente lo contiene resta infatti implicita».

la figura può espandersi per più linee versali, tenendo tesa l'arcata intonativa sino all'inizio della partizione metrica successiva: IV 79, 9-12 «indi *qual pellegrin che le più care / e preziose cose insieme aduna / per far ritorno ricco a sua magione, //* torni da quell'eterna regione»; e, similmente, IV 83, 9-12 «onde, *qual uom che s'affisa nel sole, / sì che il sentier non vede e pur camina, /* spesso le luci alzando al lume amato, // torno a mirar quella beltà divina».

L'alta frequenza di inarcature di questo tipo porta a domandarci quale sia il significato stilistico sotteso: con ogni probabilità, è quello di «amplificare i dettagli dell'argomento di cui si parla, ritardando la predicazione, in una sottile esasperazione della tensione intonativa, sintattica e informativa».²⁷² Questo è per altro in linea con l'effetto sortito da una serie di altri dispositivi tipici del periodare tassiano, quali la prolessi della subordinazione e le ampie arcate invocative.

25. Strutture correlative

In questa categoria faccio rientrare i casi in cui al verso *a* e al verso *b* vi siano due proposizioni, la prima sovraordinata e la seconda subordinata, legate da una relazione di tipo correlativo. La trattazione esulerebbe dallo spettro delle inarcature propriamente intese, tuttavia lo stretto collegamento che sussiste tra gli indicatori lessicali rende a mio avviso significativa la loro disposizione su versi contigui. La presenza dell'avverbio in innesco crea infatti nel lettore l'attesa di un completamento, rilanciando l'intonazione oltre l'inarcatura. Troviamo strutture correlative di vario tipo, che proviamo ad elencare.

a. Consecutive. I 2, 10-11 «e *sì* ti privilegi / *ch'*ogn'altro invidi il tuo stato gentile»; I 13, 12-14 «che *sì* pungenti / sono i suoi sproni, e di *sì* crude tempre, / *che* di morir il dì più volte imparo»; I 14, 12-13 «*sì* pungente è lo spron, *sì* duro il morso, / *che* mal mio grado mi conviene andare»; I 6, 10-11 «*tanta* pietà ne la gelata mente, / *che* doni tregua a' miei fieri martiri?»; I 38, 3-4 «né per valle abitar *tanto* romita, / *che* non la veggia il sol, né la rischiari»; I 82, 10-11 «e farti *tale* / *che* 'l Mondo inchini ove vestigio stampi»; I 98, 10-11 «et è 'l contento *tale*, / *qual* nel regno di Dite udir si suole».

²⁷² Soldani 2009, p. 137.

b. Comparative. I 3, 10-11 «*tanta* bellezza a voi stessa togliete, / *quanta* men faccia il mio desir possente»; I 9, 12-13 «e *tanto* il mio lavoro a me più piace, / *quanto* de le tue fila è fatto degno»; III 9, 13-14 «*così* vedeste aperto il mio dolore, / *com'io* vi porto ognor chiusa nel petto».

c. Eccettuative. I 1, 5-6 «di *tutt'altro* schive / fuor *che* di gloria»; I 26, 5-6 «Io v'amo, e sallo Iddio *ch'altro* non chero / *che* 'l sol degli occhi vostri».

Il modulo può anche estendersi per più versi, coinvolgendo intere partizioni metriche: II 17, 1-5 «*Quanta* a mill'altre stelle alme e lucenti / luce diede e splendor, per far più adorno, / per far più vago e lieto il suo soggiorno, / colui che tempra il cielo e gli elementi, // *tanta* luce e splendor, tanti ornamenti»; V 28, 5-9 «non pinge oro *così*, qualora smalta / vaghezza di colori, alcun disegno, / né *così* l'erbe ove ha Ciprigna il regno / natia bellezza di iacinti o calta, // *come* grave prudenza orna e colora».

26. Vocativo / frase

Il sintagma vocativo mantiene una certa estraneità dalla frase con la quale si accompagna, e forse non può essere considerato alla stregua di un qualsiasi altro complemento.²⁷³ Tuttavia è evidente, a nostro avviso, che il vocativo posto in apertura di frase mantenga tesa la linea intonativa sino all'arrivo del verbo reggente: quello che accade in questi versi, allora, può essere paragonato a una inarcatura molto debole ma comunque di una qualche rilevanza nel complesso intonativo del componimento. I casi sono davvero numerosissimi, data la consuetudine tassiana di introdurre il sonetto con un vocativo in attacco: solitamente l'inarcatura si estende su più versi (I 106, 1-3 «*Superbo Po*, che 'l sacro cener serbi / del mal rettor de l'apollineo raggio / deh potess'io cangiar teco viaggio»; II 71, 1-3 «*Sacro intelletto*,

²⁷³ GGIC III, p. 391: «il vocativo può essere isolato dalla frase dal punto di vista prosodico, e lo è sempre dal punto di vista strutturale». Ma cfr. anche Devoto 1974, p. 15: «[il vocativo] costituisce una unità sintattica, non fornita però dei due elementi fondamentali della frase, priva com'è di soggetto e di predicato: si esaurisce nella chiamata. [...] Esso può essere segnalato dalla interiezione 'O', o anche dal segnale zero, accompagnato da una modulazione anomala della frase, con la elevazione musicale sulla vocale accentata. Esso si appoggia a un pronome personale, sottinteso ma insopprimibile».

del divino amore / acceso, e di beltà che non vien meno / perché riporti mille volte in seno»), e spesso occupa l'intera prima quartina, ritardando di fatto il compimento logico del periodo al quinto verso. Di fatto, Tasso utilizza in maniera intensiva il modulo petrarchesco *Vocativo + Rel*, che già nei *Fragmenta* consente di raccordare ipotatticamente due partizioni metriche:²⁷⁴ I 2, 1-5 «*Sacro arbuscel*, che 'l caro amato nome / serbi di lei che nel mio canto onoro, / degno non men che sia 'l pregiato alloro / d'esser corona a le ben dotte chiome, // troppo agli omeri miei son gravi some»; II 67, 1-5 «*Lieto terren*, ne le cui vaghe sponde / alza Salerno l'onorata fronte, / le glorie cui saranno al mondo conte / mentre gli arbori avranno e rami e fronde, // ti sian le stelle sì larghe e seconde». Il modulo può estendersi anche su più partizioni: il vocativo diventa una sorta di 'tirante' cataforico capace di legare anche l'intero sonetto.²⁷⁵

Differente esito sortiscono invece i vocativi posti in *rejet*, che interrompono la frase principale; mi sembra, infatti, che questi veicolino nel testo una istanza anaforica: I 71, 13-14 «in più salde opre assai che si scultura, / *Marcoantonio*, vivrai chiaro e 'mmortale»; I 95, 1-2 «Torniamo a rivedere il nostro Sole, / *occhi miei lassi*, e la tua gloria, Amore» e 5-6 «torniamo a udir l'angeliche parole, / *orecchie*, e piedi al vostro usato errore»; V 43,1-2 «Volgete gli occhi a tanta meraviglia, / *spirti ch'ardete di nobil desio*».

b. Inarcature in anastrofe

Passo ora ad analizzare le inarcature nelle quali vi sia perturbazione dell'*ordo verborum*, e in particolare quelle nelle quali i costituenti siano interessati da anastrofe.

Come già ricordato in precedenza, sarà anche qui necessario avere a mente che la presupposta naturalezza di un certo ordine tra i costituenti linguistici è sempre e necessariamente connessa ad un preciso quadro normativo: «una frase non

²⁷⁴ Cfr. Soldani 2009, p. 19.

²⁷⁵ Per una trattazione del modulo *Vocativo + Rel* in Tasso, rimando al § III LA SINTASSI DELLE FORME METRICHE, par. 1 I criteri di schedatura e § III.1 IL SONETTO, par 2.1 I sonetti che iniziano con Sn + Rel.

marcata ‘sintatticamente’ è [...] quella in cui l’ordine dei costituenti corrisponde all’ordine che essi hanno nella struttura della lingua che viene ricostruita dalla teoria linguistica». ²⁷⁶ Nell’analisi si dovrà dunque tenere conto del fatto che le anastrofi ²⁷⁷ che noi rileviamo nei testi lirici cinquecenteschi in verità intervengono originariamente all’interno di un sistema linguistico che non solo prevede una «diffusione pressoché ubiqua delle figure artificiose, vuoi per banali ragioni di prosodia [...], vuoi per più stringenti ragioni di *ornatus*, ben regolate dai modelli che fin dalle origini orientano la lingua letteraria, in primis la sintassi latina», ²⁷⁸ ma che ne teorizza anche la necessità per una poesia *grave*: «Oltre le forme assegnate dal Falereo a questa forma magnifica di dire, ve ne sono peravventura alcune altre egualmente da lei ricercate [...]. Si può annoverar con queste il pervertimento de l’ordine, quando si dice innanzi quel che dovrebbe esser detto dopo, perché al magnifico dicitore non si conviene una esquisita diligenza». ²⁷⁹

Di nuovo, quindi, la nostra indagine non è volta a ‘certificare’ e ‘quantificare’ un ipotetico scarto, ma piuttosto a verificare in che modo il poeta utilizzi questi espedienti retorici nella composizione del testo, valutandone «la reale intenzione espressiva». ²⁸⁰ Come ricorda ancora Soldani, infatti, «l’idea di fondo è che l’anastrofe inarcata, a prescindere dalla sequenza incisa, provochi nella linea del discorso un effetto tutto sommato costante: da riportarsi, per dirla un po’ grossolanamente, al ‘legato’ intonativo che l’elemento in innesco lancia verso l’elemento in *rejet*». Si può quindi dire che le inarcature in anastrofe siano sempre ‘cataforiche’, contribuendo a creare una intonazione legante in attrito con la discontinuità metrica soggiacente.

27. Aggettivo / Nome

Se le inarcature di tipo N/A risultano rare, sono invece molto diffuse nel *corpus* quelle che prevedono l’anticipazione dell’attributo sul nome, secondo una

²⁷⁶ GGIC I, p. 115.

²⁷⁷ Si precisa che vengono considerate qui le anastrofi retoriche e non quelle strutturali (come la frase scissa o le dislocazioni a sinistra).

²⁷⁸ Soldani 2009, p. 110.

²⁷⁹ Tasso 1959, p. 679.

²⁸⁰ Soldani 2009, p. 110.

«costante stilistica che, nel codice della lingua poetica, preferisce la posizione attributiva alla predicativa nella distribuzione dell'aggettivo»:²⁸¹ I 14, 7-8 «e i *lassi* / *sensi* governa»; I 43, 7-8 «e de le tue *divine* / *qualitati*»; I 26, 6-7 «ond'a la *stanca* / *vita* soccorra»; I 97, 6-7 «o qual *avaro* / *Cielo*»; II 43, 12-13 «ch'ancor più *salde* / *catene* rompe»; II 51, 13-14 «u' con le *cristalline* / *onde*».

Com'è tipico delle categorie molto frequentate, è possibile individuare sottogruppi di varianti interne.

a. La dittologia aggettivale in innesco, che «già presente in Petrarca [...], riaffiora poi in imitatori molto consapevoli, come Giusto e Sannazaro»,²⁸² è presente anche nella poesia tassiana: I 20, 5-6 «un *elevato e degno* / poeta»; I 69, 5-6 «le più *serene e chiare* / parti del Cielo»; II 5, 12-13 «ch'*amica e presta* / Fortuna cangerà l'antiche voglie»; II 57, 8-9 «*eterne e rare* / bellezze»; III 5, 9-10 «non sopportate che 'l *crudele et empio* / Signor». Si ricordino inoltre le numerosissime occorrenze di dittologie aggettivali preposte al nome, in cui i due membri coordinati sono separati dall'inarcatura, di cui abbiamo già trattato al punto 1.

b. Gli aggettivi sono «distribuiti a cornice intorno al nome»:²⁸³ II 9, 6-7 «di puri inchiostri insieme e di *cocenti* / lagrime *amare*, o pur con dolci accenti»; V 21, 2-3 «il più *giocondo* / anno e *felice* che mai vide il Mondo»; V 87, 9-10 «ne la *vostra* / patria *gentil*».

c. L'aggettivo qualificativo rimane in innesco, mentre in *rejet* il sostantivo è anticipato da un possessivo: I 83, 5-6 «il *trionfale* / suo crine»; V 20, 5-6 «tal che spazio maggiore abbia l'*ardente* / vostra virtute»; V 82, 1-2 «sovra l'*altiere* / vostr'insegne», e similmente in V 98, 9-10 «le *trionfanti e belle* / vostr'insegne»; V 106, 5-6 «il *cominciato* / vostro camino»; V 168, 1-2 «de la *spietata* / mia nemica». La figura con «aggettivo possessivo incapsulato»,²⁸⁴ assente nei *Fragmenta*, è invece diffusissima nel Canzoniere Costabili, tanto da poter essere considerata

²⁸¹ Soldani 2009, p. 141.

²⁸² Baldassari 2015, p. 209.

²⁸³ Soldani 2009, p. 142.

²⁸⁴ Baldassari 2015, p. 216.

«quasi una “firma”»²⁸⁵ dell’anonimo: Baldassari ricostruisce la storia di questa particolare inarcatura, che ha veramente poche attestazioni nella tradizione, fino alle produzioni dell’anonimo Costabili e di Bernardo Tasso.²⁸⁶ Per le occorrenze di quest’ultimo si noti, dal quarto libro in poi, la familiare convergenza verso un unico tipo: il solo possessivo di seconda persona plurale *vostro* è infatti in *rejet* in 5 delle 9 occorrenze totali della figura, tutte negli ultimi due libri.²⁸⁷ Baldassari commenta questa particolare inarcatura come «un’accentuazione manierista di moduli lirici, come se l’autore intendesse accrescere ulteriormente il coefficiente di poeticità del proprio testo. [...] Ora, il possessivo in *rejet* e tra aggettivo e nome, anche qualora non guadagni un ictus, accresce *il* senso di sospensione, crea una nuova increspatura e impone un rallentamento ulteriore in vista dello svelamento del termine posposto».²⁸⁸

d. In qualche caso il modulo è utilizzato in versi vicini, creando effetti intonativi simili in luoghi diversi dello stesso sonetto, come in V 91, 1-3 «Vine alfin de la *mia maligna e dura / fortuna* l’ira, e la *sua lunga e grave / guerra*, ond’io fui, sì come fragil nave», o in V 99, 1-3, con due coppie sinonimiche in antitesi tra loro in punta ai versi 1 e 2, «Non può la mia virtù, *debile e frale / scudo* de l’alma, a sì *possente e forte / colpo* star salda di maligna sorte».

e. Può accadere che il modulo Aggettivo / Nome sia parte di una dittologia più ampia, che inizia al verso *a* e poi ‘sconfina’ nel verso successivo, secondo un principio di asimmetria già ricordato: I 97, 6-7 «o qual avaro / Cielo, quai stelle fur che la tempraro»; I 131, 1-2 «Se da lupo rabioso, o da rapace / fiera»; I 144, 2-3

²⁸⁵ Baldassari 2015, p. 220.

²⁸⁶ Baldassari 2015, p. 222. Qualche occorrenza della figura, come rileva Baldassari, è anche in Bembo, Trissino e Celio Magno.

²⁸⁷ Le 9 occorrenze sono I 10, 1-2; I 83, 5-6; I 123, 6-7; IV 32, 1-2; V 20, 5-6; V 82, 1-2; V 98, 9-10; V 106, 5-6 e V 168, 1-2 (in corsivo quelle con *vostro*). La figura *aggettivo qualificativo / vostro + sostantivo* è poi presente anche in alcune canzoni di Bernardo Tasso, ricordate anche da Baldassari 2015, p. 222: III 32, 150-151 *la valorosa / vostra man*; IV 13, 20-21 *le vive / vostre luci* e 36-37 *l’immortale / vostra bellezza*. Tale *pattern* con *vostro* conta anche una occorrenza in Bembo (142, 6-7 *dolce et scorto / vostro stil* [Donnini 2008]) e una in Trissino (73, 5-6 *questo ardente / vostro disio*).

²⁸⁸ Baldassari 2015, pp. 222-223.

«avea di bei corimbi e di fiorita / vite»; IV 21, 5-6 «il cui nome sovran contra l'irato / tempo, contra la morte avrà vittoria».

28. *Complemento di specificazione / nome*

Assenti in Petrarca e rari nella tradizione, i casi in cui l'inarcatura vede una semplice prolessi del genitivo sul nome hanno frequenza ridotta anche nei sonetti tassiani: I 74, 5-6 *d'una Sirena / il dolce canto*; IV 33, 12-13 *de' vostri onori / il magnanimo corso*; IV 80, 5-6 *de le colte istorie / l'altiero grido*; IV 87, 2-3, con un *rejet* che occupa l'intero verso b, *del vostr'onore / tanti fior di virtute e di valore*; V 86, 1-2, che al contrario presenta un *rejet* brevissimo, *di questo famoso e sacro colle / Ninfa*. Molto più numerosi i casi in cui, invece, questo modulo si accompagna ad altre forme di complicazione retorica e sintattica, come se anche Tasso, come Petrarca, «per utilizzare uno stilema molto accusato, sentisse il bisogno di una giustificazione contestuale, ovvero – per dir così – applicasse il pedale della retorica all'intero giro sintattico, nello stesso tempo elevando il tono generale e però stemperando il rilievo di ciascun fenomeno».²⁸⁹ Tra questi, si trovano i casi in cui il genitivo è allontanato dal sostantivo tramite iperbato (sul tipo di I 36, 5-6 «*mostra di bei fiori / al nostro verno un diletto maggio*»), sui quali però si tornerà al punto 43. Si ricordano qui invece poche ma interessanti occorrenze di genitivi anteposti al sostantivo, ma dei quali solamente l'aggettivo rimane in innesco. L'inarcatura, dunque, di fatto separerebbe l'attributo dal sostantivo; eppure la presenza della preposizione *di* al verso *a* crea a mio avviso nell'orizzonte di attesa del lettore la stessa aspettativa degli esempi precedenti, semmai accresciuta dall'ulteriore increspatura della linea melodica dei versi. Tranne un caso nel I libro (I 53, 6-7 *né d'udir d'altiere / onde dolce mormorio*), tutte le altre 4 occorrenze della figura sono nell'ultima raccolta. Si noti come in tre di queste il genitivo in *rejet* sia il medesimo (*fortuna*), secondo quel principio tassiano di selezione e di convergenza verso tessere che ritornano quasi 'familiarmente' nei componimenti: V 79, 5-6 «che precisa avea *D'ASPRA E MOLESTA / FORTUNA invidia*»; V 87, 1-2 «Mentre ch'io qui *DE LA MALIGNA E DURA / FORTUNA ai colpi* fermo e stabil segno»; V 91, 1-2, anche con identica aggettivazione, «Vinse alfin *DE LA MIA MALIGNA E*

²⁸⁹ Soldani 2009, p. 143.

DURA / FORTUNA l'ira»; V 165, 13-14, in cui l'inversione del genitivo è complicata dall'iperbato tra gli aggettivi e i sostantivi cui si riferiscono, in un complesso virtuosismo, «in *questo* DI MONDANE *orrido e vasto* / TEMPESTE *mar*».

29. *Complemento / aggettivo (o predicativo) che lo regge*

Come per la categoria precedente, anche in questa i casi di semplice inversione dei costituenti sono rari: I 65, 7-8 «e sia *di vaghi e d'odorati fiori* / piena ogni spiaggia, ogni tua riva e prato»; II 89, 1-2, «Anima pura, *di virtute ardente / ornata*, e degna di celeste onore»; III 14, 1-2 «Allor che *d'amaranti e di viole / inghirlandata* la purpurea Aurora»; V 25, 9-10 «Or coi gran Toschi tuoi, *del tuo ritorno / lieti*, ti godi, e con la centra in mano». Possiamo isolare anche qui qualche tessera della complessa tramatura retorica che caratterizza alcuni luoghi della poesia tassiana, e di cui l'inarcatura è una componente importante. In IV 85, 1-2, ad esempio, l'anteposizione del complemento sull'aggettivo è funzionale alla resa di un perfetto chiasmo sintattico, ma l'inarcatura sottolinea la mancata corrispondenza tra sintassi e metrica, rimandando asimmetricamente al verso *b* parte del materiale linguistico coinvolto: «Non è *sì vago* D'OR né DI RICCHEZZE / *avaro* alcun». Questi due soli esempi, unitamente alla considerazione che, come vedremo, la maggior parte dei casi di questa categoria vede i due costituenti non contigui, ma allontanati in iperbato (I 15, 1-3 «Occhi dolenti, che *di stille amare / ovunque* preme il piede erbetta o fiore / fate *molle* il terreno, il vostro errore»), bastino a testimoniare che, come in Petrarca, anche in Tasso per i costrutti C/A «sembra determinante [...] l'attivazione di contesti retoricamente ricchi». ²⁹⁰

30. *Secondo termine di paragone / comparativo*

Si introduce una categoria di inarcature che, assente nei *Fragmenta*, è numericamente esile nei sonetti tassiani ma sembra essere molto interessante per l'impatto intonativo. Si tratta degli *enjambements* tra il secondo termine di paragone anteposto, che rimane in innesco, e il comparativo: I 85, 5-6 «*D'aver Germania e Spagna vinta e doma* / maggior trofei, e più pregiati onori / aspetta il crine tuo»; V 52, 5-6 «*sì che di quanti* colta ne fa fede / e vera istoria sia *più fortunato*»; V 131,

²⁹⁰ Soldani 2009, p. 143.

12-13 *più che Diana / fu casta e bella*, con l'avverbio *più* già in innesco. Si noti poi la complicazione sintattica che gravita attorno all'inarcatura tra il verso 1 e il verso 2 di questo sonetto: V 125, 1-3 «– Ah più che scoglio dura, ah più che fiera / nutrita in selva cruda, ah più fugace / che lieve damma avanti can mordace». All'anastrofe inarcata tra il secondo termine di paragone prolettico e il comparativo (che secondo l'ordine non marcato sarebbe *cruda / più che fiera*) si aggiunge l'inarcatura tra il sostantivo e un aggettivo con funzione predicativa (*fiera / nutrita in selva*), a testimonio ancora una volta dell'ardita disposizione sintattica, ai limiti della chiarezza, di alcuni *loci* tassiani.

31. *Participio / ausiliare e costrutti simili*

La figura, del tipo I 118, 1-2 «salito / sei», da Petrarca in poi conosce una sorta di grammaticalizzazione che neutralizza o affievolisce la percezione dell'inarcatura. In molti casi, all'ausiliare che giunge al verso *b* fa seguito il complemento oggetto o un altro complemento nucleare; questi ultimi, normalmente posposti al verbo, assorbono lo strappo e ripristinano la cadenza 'naturale' della frase: I 5, 9-10 «se più tardi SCESA / FOSSE *dal ciel ne la pregon terrena*»; II 6, 10-11 «TOLTO / M'È *'l riveder colui ch'a me t'invia?*»; V 25, 1-2 «Qual suole avaro peregrin che UNITA / HA *molta merce* da Caucaso a Tile»; V 76, 2-3 «le chiome d'or, che mille palme DATO / HANNO *ad Amore*»; V 91, 12-13 «a chi FUGATE E SPARTE / HA *mie sciagure*». A questi casi si aggiungono quelli con iperbato tra le due parti, per cui si rimanda al punto 47.

32. *Infinito / verbo modale e costrutti simili*

La figura è, petrarchescamente, molto rara: I 116, 5-6 *levarmi / non posso*; II 20, 12-13 *ergermi a paro / non posso*. Come nei casi diretti, riconduciamo a questa categoria anche l'unico caso in cui verbo reggente e infinito formano un complesso verbale: I 86, 3-4 *morire / mi sforzi*. Più frequente è la variante con iperbato tra le due componenti, come vedremo al punto 48.

33. Oggetto / verbo

Non stupisce che la categoria sia numericamente molto consistente, dal momento che, fin dai *Fragmenta*, la figura appare grammaticalizzata nella tradizione. Come già Soldani e Bellomo nei loro studi, cerchiamo di individuare delle costanti sintattiche nella grande quantità di occorrenze.

L'inarcatura in questione separa oggetto e verbo, i quali sono «dislocati in versi successivi, e non necessariamente adiacenti»:²⁹¹ la figura può infatti essere ampliata attraverso l'aggiunta di espansioni relative del complemento oggetto, arrivando ad occupare intere partizioni metriche. Come si vedrà negli esempi, anzi, la soluzione sintattica con oggetto espanso da relative e anteposto al verbo sembra essere tipica dell'*usus* tassiano soprattutto degli ultimi due libri delle *Rime* (1555 e 1560).²⁹²

a. O / V. I 19, 2-3 *e l'arse spoglie / lasciar incenerir*; I 25, 10-11 *che pensier casti, e fé candida e pura / chiudete dentro*; I 83, 9-10 *e 'l fido porto / prendete*; I 128, 9-10 *e la serena fronte / mostra*. La medesima tipologia di inarcature può ritornare in sequenza all'interno di un componimento, marcando l'intonazione. È quanto accade in I 121, 1-2 *l'empia morte acerba / piagni*; 2-3 *'l fero fato, / che di sì ricco pegno ha noi privato, / accusi*; 12-13 *'l caso duro / piangon*.

b. SO/V(C) o S/O/V(C). In questo sottogruppo il soggetto è dislocato assieme all'oggetto nel verso *a*, mentre il verbo è al verso *b* e può eventualmente essere seguito da un altro complemento, circostanziale o nucleare: I 71, 1-2 «Veloce pardo mai timida fiera / non seguì sì leggiere e sì spedito»; I 130, 5-6 «unqua più bianca man rose e viole / non colse in su 'l mattin»; III 6, 3-4 «il gran padre Ocean cotante arene / non ha nel molle suo salso soggiorno»; IV 81, 9-10 «io l'orme impresse da' tuoi piedi santi / così cerco». La figura può distendersi anche su più linee versali, come nei casi in cui vi sia enumerazione: I 92, 9-11 «tu quel celeste viso, e 'l dolce sguardo, / l'angeliche parole, il riso e 'l canto / vedi et ascolti»; o

²⁹¹ Soldani 2009, p. 145.

²⁹² Tutti i casi in cui, invece, tra oggetto e predicato si interponga una subordinata diversa dalla relativa sono considerati varianti in iperbato della figura.

come nei casi in cui ogni complemento sia dislocato in versi successivi: IV 1, 2-4 «con la faccia tranquilla il gran Tirreno / l'onde raccolte nel suo vasto seno / mischiava cogli umor salsi et amari».²⁹³

c. OS/V. Il verbo continua ad essere in riporto ma, a differenza della figura precedente, qui il verso *a* è caratterizzato da inversione tra O e S. Questa tipologia di inarcature è molto rara: I 28, 9-10, con epifrasi tra i soggetti, «Margherita non sol Senna e Garona / risuona d'ogn'intorno, e Idaspe, e Ibero»; II 54, 1-2 «Già sette lustri di mia etate il Sole / mena a l'ocaso», III 63, 1-3 «Così ogni assenzio suo maligna sorte, / che rende il dolce de la vita amaro, / versi lunghi da noi».

d. O/SV ovvero O/S/V. I costituenti sono disposti nello stesso ordine del punto precedente, ma in questo caso l'inarcatura li segmenta in maniera differente: l'oggetto è isolato al verso *a*, acquistando notevole rilievo, mentre al verso *b* la sequenza SV permette di recuperare l'andamento intonativo 'naturale': III 49, 2-4 «se il vostro sole / chi veste d'erbe i prati e di viole / copre di nubi».

L'oggetto in innesco può occupare tutto il verso *a*: I 101, 3-4 «e le luci là su di te minori / altra parte del mondo a sé raccoglie»; II 23, 9-10 «Certo che 'l nome a' vostri meriti uguale / presago il ciel vi diè, chiara Onorata»; V 96, 1-2 «Mille lumi d'onor lucidi e chiari / la Gloria accesi avea sul busto altero»; oppure solamente il secondo emistichio: I 90, 12-13 «Ma non fia a tempo, che l'acerbe voglie / Mort'avrà spente»; II 41, 13-14 «quanto v'invidio: che i miei dolci amori / voi possedete, et io vivo doglioso».

e. O/VS. La figura controverte completamente l'ordine 'naturale' dei costituenti della frase semplice (SVO). Tuttavia, la categoria è più frequentata rispetto ad altre qui elencate, risultando in qualche modo normalizzata nell'uso del poeta: i due sintagmi nominali rimangono infatti separati dal predicato verbale, che rimane il perno centrale della frase. Il fatto che quest'ultimo sia poi esposto in

²⁹³ In alcuni casi l'inarcatura può cadere all'interno del sintagma che costituisce il complemento oggetto, sintatticamente compreso tra soggetto e verbo, separando il sostantivo dal suo aggettivo (II 57, 9-10 «il cui felice grembo eterne e rare / bellezze alberga»); questi casi sono però già stati analizzati all'interno delle categorie di inarcature *Aggettivo / nome* al punto 27.

riporto permette forse una lettura più fluida: I 5, 7-8 «dono sì degno e sì pregiato / non ebbe il Mondo»; I 16, 7-8 «gli aurei strali / dora et affina Amor»; II 52, 1-2 «Or che de' suoi be' campi ogni sentero / vi mostra Poesia» e, simmetricamente, 5-6 «or che del colle suo libero impero / vi san le Muse». Spesso la curva intonativa è condotta sino alla fine del verso *b*, come nei casi in cui il soggetto sia ampliato da dittologia aggettivale o da una relativa (I 51, 6-7 «acanti, gigli e rose / sparge quella virtù *che 'n te s'ascose*»; I 51, 9-10 «tal che nel mondo primavera eterna / fanno le lodi tue *per tutto sparte*»; IV 6, 10-11 «senza 'l cui lume oscura notte eterna / hanno quest'occhi *lagrimosi e rei*»; IV 39, 12-13 «pon la mano al timon, ch'arbori e vele / già spezza la tempesta *orrida e bruna*»; IV 41, 7-8 «non so se un altro di virtute uguale / n'averà 'l mondo *misero e fallace*»), o nei casi in cui al sintagma soggetto segua un complemento, se non nucleare almeno sintatticamente molto legato al verbo (I 55, 1-2 «Oscuri, ombrosi, e solitari orrori / vo cercand'io *co' piè lassi et infermi*»; I 111, 9-10 «e già le chiome / t'ha cinto Apollo *del suo verde alloro*»).

f. IO/V. Gli spogli tassiani individuano, indipendentemente dalla posizione di S, solamente tre occorrenze di questo modulo, nel quale si assiste ad una «tematizzazione del complemento di termine»: ²⁹⁴ III 1, 1-2 «Già quattro e dieci volte *ai fiumi* il freno / ha posto il freddo Verno»; III 6, 9-10 «Dove Sebeto *al mar Tirreno* onore / rende con l'onde»; IV 34, 5-8, con espansione relativa dipendente da *glorie*, «Ahi, come tosto *a le tue glorie* il corso, / che per gran meraviglia in tempo corto / eran già gite da l'ocaso a l'orto, / troncat'ha de le Parche il duro morso!».

g. O/VI oppure O/IV. A differenza dei casi al punto precedente, in questa categoria l'*enjambement* separa l'oggetto dal gruppo IV o VI: I 54, 1-2 «Ben mi credea ch'Amor TRANQUILLA OLIVA / *mandasse al cor*»; II 11, 10-11 OLTRAGGIO ET ONTA / *facendo al Tebro glorioso e degno*; II 17, 5-6 TANTI ORNAMENTI / *diede a voi sola*; V 105, 1-2, con chiara allusione petrarchesca, I GIOVENILI ERRORI / *cantando al mondo*. Come si vede dagli esempi, in riporto è più frequente in Tasso, come già in Petrarca, la disposizione naturale con l'indiretto posposto al verbo.

²⁹⁴ Soldani 2009, p. 147.

h. O/VC. Come indica già Soldani, «del complemento importa qui la posizione postverbale, non che sia un nucleare o un circostanziale»: I 48, 9-10 «Prego l'alto Motor ch'omai quest'ombre / levi *dagli occhi*»; I 81, 5-6 «i lieti fiori / lasciando *a dietro*»; I 101, 6-7 «e i nuovi albori / copri *col lume*» II 9, 12-13 «che non dèi la tua Donna alta e gentile / por *in oblio*»; III 2, 1-2 «Né perché fiumi tepidi e correnti / versi *con l'urna aperta* il mio tormento»; IV 33, 1-3 «Poi che le vostre gloriose insegne / corona già *di trionfante alloro* / la Gloria».

i. O/CV. «La discriminante rispetto al punto precedente sta nell'intrudersi di C tra O e V, con estensione dell'anastrofe e ulteriore ritardo dello scioglimento sintattico»:²⁹⁵ I 13, 3-4 «le mie doglie / *col tuo vago apparir* rendi immortali»; I 36, 2-3 «e le tenebre mie *col vivo raggio / degli occhi* allumi»; II 5, 3-4 «ch'onestà, gentilezza e cortesia / *sì come frutti tuoi fra' rami* ascondi». Il complemento che si frappone può essere molto breve, e quasi ininfluenza dal punto di vista ritmico e intonativo (I 15, 3-4 «il vostro errore / *meco* piangendo»; I 16, 6-7 «sì che tutti i mali / *in Lete* tuffa»), oppure occupare più spazio, mai superando però la misura di un verso (III 1, 3-4 «e i dì migliori, / *con l'erbe verdi e co' novelli fiori*, / portat'ha Flora»; IV 67, 1-3 «Donna, che quasi un altro sol terreno / *coi rai del tuo valor chiari et ardenti* / sgombri ogni nebbia»).

l. CO/V(S). Al verso *b* rimane solamente il verbo, dal momento che entrambi i complementi sono anticipati. La figura risulta particolarmente connotata a causa della doppia anastrofe: I 15, 7-8 «*con umor di pietate* IL NOSTRO ARDORE / *bagnando*, fien men di lor vista avere»; III 42, 1-2 «A che *di pioggia dolorosa* IL VOLTO / *bagnarvi*, d'amor pieno e di pietate?». Si noterà la ricorrenza tematica del pianto che bagna, a sistema anche con le occorrenze di altre forme di inarcatura (come ad esempio I 120, 1-2 «Perché la neve, e 'l puro avorio e netto / bagni di pianto»).

m. ORel/V. Si tratta dei casi in cui l'oggetto è espanso da una o più subordinante relative, le quali hanno già inizio all'interno del verso *a* come accade

²⁹⁵ Soldani 2009, p. 148.

in I 143, 1-3 «Quest'antro oscuro, ove sovente suole / dormir la Notte, e dar loco a l'Aurora, / ti serbo», o in I 142, 5-6, con due anteposizioni dell'oggetto sul verbo, una dentro l'altra: «Poi che COLEI che *le purpuree rose / avanza* di color PERDUTO AVETE». La figura, che era ricorrente già nel *Canzoniere* «in incipit di sonetto o almeno di singola parte metrica»,²⁹⁶ è una delle declinazioni del modello *Sn + Rel*, che ha nei sonetti tassiani, come abbiamo già indicato, una grandissima diffusione in attacco di componimento.²⁹⁷ L'inarcatura può risolversi in breve spazio, ad esempio in un distico (I 120, 12-13 «e gli occhi, che sin qui son stati chiusi, / aperti ha sì»), o può occupare una partizione metrica (II 45, 9-11 «l'ardente voglia, onde con larga vena / sorgevi in mezzo l'amoroso core, / ha svelto alto valor di giusto sdegno»). Tuttavia nella maggior parte dei casi la figura è una degli espedienti tassiani per la creazione di arcate sintattiche ampie, ed è quindi utilizzata fino a gradi massimi di sospensione: la dilatazione della relativa travalica la partizione metrica, e disloca il verbo nella strofa successiva, spesso all'inizio: I 78, 1-8, dove l'*enjambement* è per altro iterato due volte consecutivamente: «*Questa Donna gentil*, che sola e lieta / di tante meraviglie ha 'l mondo adorno, / e nel più oscuro e più turbato giorno / sgombra le nebbie, e le tempeste acqueta, // *diemmi in sorte il benigno mio pianeta* / acciò che 'l cor, ch'era chiuso d'intorno / da pensier bassi, a più dolce soggiorno / *ergessi*, et a più excelsa e degna meta»; IV 23, 1-5 «*Le chiome d'or*, che tante volte han date / mille palme in un dì, mille trofei / alzati al dio che de' miei lunghi omei / (lasso) mostra d'aver poca pietate, // *aveva Amor* di propria man *spiegate*»; IV 38, 1-10, dove addirittura il compimento sintattico è ritardato sino alla sirma: «*Quest'ombra*, che giamai non vide il Sole / qualor a mezzo il Ciel mira ogni cosa, / dai folti rami d'un mirteto ascosa, / col letto pien di calta e di viole, // dov'un garrulo Dio si lagna e duole / con l'onda chiara che non tiene ascosa / l'arena, più ch'una purpurea rosa / lucido vetro e trasparente suole, // *un povero pastor*, ch'altro non have, / *ti sacra*, o bello Dio de la quiete».

Tutte le 27 occorrenze identificate per tale inarcatura sono ad inizio partizione; 17 di queste (ovvero il 63%) sono proprio in apertura di componimento,

²⁹⁶ Soldani 2009, p. 150.

²⁹⁷ Su questo aspetto cfr § III. LA SINTASSI DELLE FORME METRICHE, par. 1 *I criteri di schedatura e § III.1 IL SONETTO*, par 2.1 *I sonetti che iniziano con Sn + Rel*.

con il complemento oggetto al verso 1. Inoltre, in 13 casi sui 27 il complemento oggetto ad inizio di componimento o almeno di partizione è costituito da un determinante + sintagma nominale. Si guardi l'elenco completo di tali occorrenze, osservando il verso di attacco della figura: I 78, 1 *Questa donna gentil... diemmi in sorte*; I 126, 5 *questa sampogna... vinse Alcippo*; I 134, 5 *quest'olmo... ti fia concesso*; I 141, 1 *Questi candidi augei... i' sacro e dono* e 5 *e questo odor sabeo... arditi lieto*; I 143, 1 *Quest'antro oscuro... ti serbo*; II 68, 1 *Questi arbuscei... serba Licote*; IV 38, 1 *Quest'ombra... ti sacra*; IV 48, 1 *Mentre quest'ombra... miro*; V 37, 5 *questa ghirlanda... ti dona Batto*; V 136, 1 *Quegli occhi chiari... ha chiusi acerba morte*; V 146, 1 *Oimè, quegli occhi belli... oimè quel viso... spent'ha la Parca*; V 175, 1 *Quell'angelico viso... gli occhi leggiadri... spenti e coperti ha d'un eterno oblio / morte*. A questi si aggiungano i 4 casi in cui, con variazione, il dimostrativo sia un pronome: IV 41, 9 *Quel ch'ha domato... tu, morte, hai morto?* V 89, 1 *Questa, che col bel volto... ci ha tolto Iddio*; V 93, 1 *Quel che sudò già sotto l'arme... brev'orna chiude*; V 168, 9 *Quella che requie sol m'era... spenser le Parche*.²⁹⁸ Se si osserva questo nutrito gruppo, si noterà come nella maggior parte dei casi il modulo con determinante è ad inizio di componimento (11 casi sulle 17 occorrenze). Inoltre, è interessante soffermare l'attenzione sulla disposizione all'interno del macrotesto dei componimenti che ospitano questa figura inarcata. Alcuni di questi, infatti, tutti abbastanza ravvicinati nella seconda parte del primo libro, formano una serie compatta: si tratta dei sonetti I 126, 134, 141, 142, 143, 144, a cui in via teorica si potrebbe aggiungere, per affinità compositiva, anche il sonetto 145, che adotta la stessa struttura ma con iperbato tra i costituenti.²⁹⁹ Si tratta di 7 dei 20 sonetti di carattere pastorale che compongono la seconda sezione del primo libro degli *Amori*, che contiene i componimenti (dal 125 al 146) di carattere dichiaratamente sperimentale,³⁰⁰ mentre nella prima sezione, che ha un

²⁹⁸Si ricordino qui anche i testi I 145, 1 *Questo spezzato giogo, e questo laccio... appendo in alto*; II 18, 1 *Questa faretra... ti sacra*; V 79, 1 *Questa che breve e piana ancor vi resta / via...corre vostra virtù*, che sono costruiti in modo del tutto analogo ma che ospitano anche subordinate differenti dalle relative tra l'oggetto e il verbo e quindi, a rigore, sono schedati come casi di inarcatura in iperbato.

²⁹⁹ Si ricordi, a tal riguardo, anche il sonetto I 140, che presenta lo stesso aspetto ma in cui i sintagmi espansi in relative sono soggetti (*Queste purpuree rose... fien vostre; e questo vaso pieno... sarà vostro ancora*).

³⁰⁰ «La dislocazione del complemento oggetto, formato dalla coppia aggettivo dimostrativo + nome nel primo verso per presentare il dono» risulta la «caratteristica più appariscente e comune» dei

carattere più tradizionale, la figura ORel/V è presente solamente in due casi (i già citati I 78, 1-8 e I 120, 12-13).

La figura ritorna poi in numerosi componimenti dell'ultima sezione del quinto libro, che contiene sonetti scritti in morte della moglie; il tema della scomparsa è modulato in strutture del tutto simili, legate per altro da riprese lessicali anche molto evidenti: basterà uno sguardo agli stralci riportati sopra, ai quali aggiungiamo V 159, 1-7 *Allor che gli occhi... spense* e V 183, 1-6 *La face... fiero vento di morte intempestiva / ha spenta*.

n. O/RelV. A differenza del punto precedente, nel quale la subordinata ha inizio già al verso *a*, in questa categoria l'attacco della relativa è rimandato al verso *b*: II 16, 1-3 «Poi che la parte men perfetta e bella, / ch'al tramontar d'un dì perde il suo fiore, / mi toglie il cielo, e fanne altrui signore»; V 30, 9-11 «Ecco ch'Ombria ne piagne, e i colli intorno, / ch'avean le chiome pria di gemme e d'auro, / negro manto et oscur vela e circonda»; V 101, 1-5 «Deh, perché queste cure egre e moleste, / che quasi venti in mare irato e rio / turban di novo il miser stato mio / con l'improvise e torbide tempeste, // non sgombri dal mio cor?». Questa inarcatura è, come già in Petrarca, meno frequente rispetto alla precedente forse a causa del «di più di difficoltà prodotto dallo stacco della relativa dal suo antecedente».³⁰¹ Si noti inoltre come spesso la relativa che inizia al verso *b* ha carattere incidentale, rinviando il verbo reggente in *c*.

o. OGen/V e sim. L'inarcatura tra O anteposto e V qui contempla anche la presenza di un complemento di specificazione dell'oggetto. Il genitivo si colloca in posizioni differenti:

1. il caso più lineare, con il genitivo posposto rispetto a O (OGen/V), ha scarsissime attestazioni, anzi forse una soltanto (II 36, 2-3 «tranquillo mar *de la speranza mia* / solcai gran tempo»);

sonetti votivi di questa seconda parte del Libro primo: l'inversione dell'ordine dei costituenti «conferma, a livello microstrutturale, il più grande squilibrio compositivo che caratterizza i testi scritti seguendo "il modo e l'arte degli antiqui"» (Ferroni 2012, p. 143). Sul sonetto votivo cfr. anche Forni 2001, p. 104 ss.

³⁰¹ Soldani 2009, p. 151.

2. scarsamente attestata anche la variante con il genitivo a sua volta anteposto all'oggetto (GenO/V), che crea «una trafila retoricamente ben compatta»:³⁰² I 31, 9-10 «tal che *di poesia* più vago prato / non vede il secol nostro»; IV 24, 1-2 «O *di vostra virtute* oggetto degno / v'apparecchia fortuna empia e molesta». In entrambi questi casi, per altro, il S è sempre dislocato alla fine della sequenza, con anastrofe completa di tutta la frase (GenO/VS);

3. similmente, poche occorrenze ha la figura con il genitivo *enjambé* (O/GenV), che invece compare spesso nei *Fragmenta*: I 65, 1-2 «'l manco lato / del Re degli altri fiumi orni et onori»; II 33, 10-11 «e mille raggi / di celeste virtù sparge d'intorno»;

4. la forma che invece ha maggior frequenza con iperbato tra l'oggetto e la sua specificazione (O/VGen), registrata qui, e non tra le inarcature in iperbato, perché può essere considerata una variante retoricamente più marcata delle attestazioni precedenti: I 2, 1-2 '*l caro amato nome / serbi di lei*'; I 81, 6-7 *la perduta schiera / pianger de' figli*; I 117, 1-2 *a così lungo passo / salisti di virtute*; II 10, 6-7 *tu che 'l vanto / porti di leggiadria*; V 27, 9-10 *ch'altrove un raggio / non veggio di pietà*.

p. O/O...V. L'enumerazione di complementi oggetto compare due sole volte nel *corpus* tassiano, entrambe nel quinto volume: V 3, 5-7 «io prego 'l Ciel che i fiori e la verdura, / gl'arbori eletti e l'altre cose care, / e da caldo e da giel voglia guardare»; V 147, 1-4 «Le perle, l'oro sì forbito e terso, / e del bel volto la porpora e l'ostro, / che facean vago e ricco il secol nostro, / in polve trita e vil morte ha converso». In tali situazioni sintattiche l'anteposizione degli oggetti sul verbo fa acquisire maggiore forza, mi pare, all'inarcatura in elenco (che, come si diceva, è di per sé molto debole).

q. O/VPred ovvero O/PredV. L'inarcatura che separa l'oggetto anteposto dal predicato verbale si arricchisce talvolta della presenza del complemento predicativo. Si considerano qui i casi in cui l'oggetto rimane in innesco al verso *a* mentre al verso *b* sono dislocati il predicato verbale e il predicativo,

³⁰² Soldani 2009, p. 152.

indifferentemente dall'ordine in cui essi compaiono (i casi in cui il predicativo rimanga al di qua del taglio versale e sia separato dal verbo, invece, verranno considerati *infra* al punto 52, tra le inarcature con anastrofe del predicativo: in tali casi, infatti, la separazione del predicativo dal verbo sembra prevaricare per intensità quella tra l'oggetto e il verbo). I casi non sono molto numerosi, ma si noti comunque la tendenza a costruire i versi con il ritorno dei medesimi termini in *rejet*: I 59, 12-13 «che 'l volto adorno / facesse *molle*»; I 78, 12-13 «che 'l petto / fan spesso *molle*»; IV 73, 13-14 «ch'ogni più scabro e più villano core / rende col suo calor *vago e gentile*»; V 161, 5-6 «Ove è il bel viso che 'l mar, l'aria e l'onde / *liete e vaghe* rendeva in mille modi».

34. *Complemento nucleare / verbo*

Come già in Soldani 2009, la categoria considera solo i casi in cui in innesco vi sia un complemento nucleare, in quanto «l'anticipazione di un circostanziale al verbo non genera anastrofe».³⁰³ La categoria, com'è prevedibile, presenta una serie di varianti nella realizzazione che dipendono sia dalla presenza di altri costituenti sintattici che dalla disposizione del materiale linguistico nei versi. Proveremo ad elencare di seguito le principali, eccezion fatta per quelle con anticipazione dell'oggetto in innesco, di cui si è già discusso al punto 33.

a. C/V. La semplice anteposizione del complemento nucleare sul verbo, senza altre complicazioni sintattiche, conta qualche attestazione: I 18, 7-8 «credendo di ben ir, *ne le ruine / caddi*, ch'Amor a'suoi seguaci aduna»; II 8, 5-6 «se per vera virtute *al ben perfetto / salir si pote*»; V 137, 13-14, con espansione del complemento in relativa «che *da un sol strale* che la morte scocchi / *fuggite*». Talvolta la figura è contenuta all'interno dell'iperbato tra il verbo reggente o modale e l'infinito; il legame stretto che si crea allora tra il verso *a* e il verso *b* contiene lo strappo derivato dall'inarcatura: I 9, 5-6 «io pur *vorrei* al tuo volo vicino / *venir* battendo l'ali»; I 94, 9-10 «*credeva* al fin di così lungo corso / *giunger* contento»; V 114, 5-6 «se *bramate* del cieco, invido Lete / *alzarvi* quasi alati e bei corrieri».

³⁰³ Soldani 2009, p. 153. I casi con circostanziale in innesco, ad ogni modo, sono già stati discussi al punto 24.

Sono ricondotti a questa categoria anche casi in cui il complemento in innesco sia retto non da un verbo singolo, ma da una espressione perifrastica, del tipo I 105, 1-2 «Come fido animal ch'al suo signore / venuto è in odio»; II 19, 5-6 «deh, non voler ch'al senso folle e stolto / rimanga in preda», e II 83, 7-8 «sì ch'a morte ria / di man vi toglia». Si registrano solamente due casi in cui il complemento in innesco tracima in serie dittologica o enumerativa anche nel verso successivo: II 5, 9-10 «se tant'anni a la pioggia, a la tempesta, / ai venti impetuosi hai fatto schermo»; III 55, 5-7, con posposizione del soggetto come nei casi elencati al punto 33.e, «vedi ch'al pianto et ai martiri usati, / a l'amorosa tua grave fatica, / ti mena questa voglia empia e nemica».

b. (S)C(S)/V. Raramente la figura prevede il soggetto al verso *a*, anteposto al complemento secondo lo schema SC/V (I 37, 5-6 «forse che 'l cor a stato più felice / verrebbe ancora»; III 5, 10-11 «Signor di questo mar nel vasto fondo / l'accolga»), o postposto secondo l'ordine CS/V (II 35, 9-10 «Tosto cominceran di neve i poggi / cingersi intorno»).

c. C/SV o C/VS o C/V/S. I 48, 6-7, con due occorrenze contigue (anche se la seconda senza S) «non fia giamai ch'agli amorosi inganni / più creda il cor, m'al sommo ben perfetto / alzando queste luci e l'intelletto; I 51, 5-6 «così dapoi che 'n questo stato umile / ti mandò Iddio»; V 2, 13-14 «sì che ne l'ombra sua soave e santa / posar si possa ogni spirto gentile».

d. C/VO(S). L'oggetto al verso *b* rimane nella maggior parte dei casi postposto al verbo, secondo una sequenza che recupera la cadenza naturale: I 23, 10-11 «[...] da quest'occhi mai / non sgombrerai la nebbia che gli oscura»; I 71, 6-7 «di quelli che d'allor sacro e gradito / cingon le tempie»; I 144, 12-13 «Indi di puro e di maturo vino / bagnando il capo suo». Spesso l'oggetto satura la linea versale grazie a figure dittologiche: I 145, 12-13 «sempr'in onore / avrò *gli aurei tuoi strali e la tua face*»; III 10, 7-8 «e d'acanti, di rose, e di viole / spargean questo *mortal lieto* soggiorno»; III 21, 10-11 «a la bramata riva / legassi il legno *disarmato e frale*». Meno numerosi sono invece i casi in cui il *rejet* è increspato da inversioni

di qualche tipo, dovute alla presenza del soggetto posposto al verbo (IV 21, 2-4 «cortese alma gentile, a la cui gloria / deve *una colta, una vivace istoria* / ogn'ingegno sacrar chiaro e pregiato»), o all'anteposizione dell'oggetto sul predicato, secondo lo schema C/OV(S) (I 4, 12-13 «E prego il Ciel che ne la vostra riva / pastor *falce* non ponga»), o alla dislocazione marcata di altri elementi linguistici (II 5, 1-2, con epifrasi, «Vago arbuscel, ne le cui liete frondi / *e beltate* s'appoggia *e leggiadria*»; II 75, 9-10, con chiasmo, «verrà poi 'l verno, che di bianca neve / suol *i poggi* VESTIR, COPRIR *la rosa*»; IV 67, 3-4, con anastrofe del genitivo, «sgombri ogni nebbia ch'a le cieche genti / turba *de l'intelletto* il bel sereno»).

e. CRel/V. Sono rari i casi in cui il complemento è ampliato da espansioni relative, secondo lo schema di IV 72, 9-10 «Non in diamante o in marmo saldo e duro, / di cui fa il tempo irato empio governo, / l'eterna Donna il suo bel nome ha scolto». In V 32, la figura è iterata nella fronte, anche se con variazioni sintattiche: nella prima quartina il complemento è ampliato da una relativa, ai versi 5-7 la struttura è complicata dall'anteposizione del complemento oggetto, «Mentre FRA L'ALME PIÙ GRADITE A DIO, / la cui gloria qua giù luce e risplende / sì come face che null'aura offende, / né fiera rabbia di tempo aspro e rio, // spirto illustre, TI SPAZII, et IN OBLIO [complemento] / *quell'a che più vil cura umana attende* [c. oggetto] / POSTO [participio assoluto con funzione verbale], negli occhi di chi tutto intende / pasci di nobil esca il tuo desio».

35. *Complemento indiretto / verbo*

In questa categoria si considerano solamente i casi in cui l'anastrofe dell'indiretto non si accompagna anche all'anastrofe dell'oggetto o di un complemento nucleare, entrambe situazioni sintattiche che abbiamo già analizzato. Si rileva, rispetto alle categorie O/V e C/V, una minore incidenza sul *corpus*, dovuta forse alla forte intonazione sospensiva che la figura crea in punta al verso *a*: I 9, 9-10 «e s'al mio tardo ingegno / cadon le penne»; II 3, 6-7 «ch'a men pensoso impero / porto le chiavi di mia vita»; V 47, 5-6, con chiasmo tra indiretti e soggetti (oltre che con antimetabole tra *state-fiori* / *ghiaccio-verno*, con effetto di antitesi e

iperbole insieme), «prima a la state il ghiaccio, i fiori al verno / saranno cari»; V 93, 6-7 «a gran Principi e Regi / ponendo il giogo».

La figura allora è talvolta attenuata dal prolungamento dittologico dell'indiretto o del suo aggettivo in innesco (II 16, 13-14 «ch'al mio amor, a mia fé salda et intera / poca mercé foria pregio mortale»; II 17, 1-2 «Quant'a mill'altre stelle alme e lucenti / luce diede e splendor»; II 22, 1-2 «Ecco ch'al nome vostro alto e pregiato, / Signor, del suo bel tempio apre le porte»), o dall'ampliamento appositivo o relativo (V 21, 9-14 «Et è ragion ch'a Prencipe sì giusto, / e di tante virtù adorno e chiaro / quant'ha fior Gnido in ogni lieta sponda, // degno di tutto il Mondo esser Augusto / e coi più illustri Eroi di stare a paro, / donin favore il Ciel, la Terra e l'Onda»).

36. *Complemento predicativo / copula*

Come la corrispettiva senza anastrofe, questa inarcatura è scarsamente attestata: I 54, 7-8 «tal che *felice amante* / *fosse* prima che i miei dì gissero a riva»; II 45, 6-7, con inarcatura anche tra aggettivo e complemento, «ché *secchi e privi* / d'umor *sono* gli occhi»; II 72, 5-6 «a te *sacrata* / *fia* per inanzi»; anche nella variante sintattica con posposizione del soggetto: I 13, 12-13 «che sì *pungenti* / *sono* i suoi sproni»; III 17, 6-8 «e *scoloriti e spenti* / *già son*, Davalo invito, que' lucenti / e vaghi raggi de l'altrui vittorie».

Talvolta si rilevano anche qui, come altrove, sottili giochi sintattici (nei quali Tasso dimostra una certa abilità) che permettono di legare maggiormente i due versi inarcati, creando ulteriori 'tiranti sintattici': I 77, 5-6, con dittologia in epifrasi, «cominciò questa età, che prima *vile* / era *e di poco pregio*, a farsi bella»; V 153, 1-2, con infinito preposizionale retto dal predicativo (ed effetto di iperbato), «ahi come presta / fosti a sterpar la giovanetta pianta»; II 30, 6-7, con chiasmo sintattico e secondo predicato sottinteso, «or dilette / sono le rive, e le piante frondose».

37. *Complemento predicativo / verbo*

Come nella categoria con ordine diretto dei costituenti, possiamo distinguere tra predicativi sottocategorizzati dal verbo (I 140, 7-8 «che 'l ciel sereno

/ fa co' begli occhi»; II 16, 5-6 «non mi togliete voi l'alma, ch' *ancella* / fece la vista mia del suo splendore»; III 8, 7-8 «*Tranquillo*, alto Nettun, più che non suole / rendi l'irato tuo salso soggiorno»; III 37, 1-2 «Poi che *nocchier* dal sommo Padre eterno / eletto sete de la navicella»; V 10, 10-11 «vive nel grembo di colei che *eterno* / fa nel Ciel suo malgrado ogni lavoro»), e predicativi in funzione appositiva, non dipendenti dal verbo (I 9, 6-7 «e talor *solo* / co' chiari studi a tutt'altro m'involo»).

Spesso il predicativo che rimane al verso *a* conosce un raddoppiamento in dittologia: I 56, 6-7 «che debile e zoppo / mi segue ognor»; II 48, 10-13, con due inarcature consecutive, «ne dimostrar, ma sì selvaggio et erto / che molti per timor volser le spalle; // ma voi, Iulio Camil, piano et aperto / l'avete fatto sì, ch'alcun non falle»; II 72, 6-7 «ormai lieta e sicura / lascio le selve». Rari sono invece i casi di espansione a tre membri o più: V 129, 7-8 «e saggia e casta e pura / fra gli Angeli più belli il seggio tiene»; I 21, 12-13 «così lieto, pensoso, vivo e morto, / tra speranze e desir vani soggiorno», per altro da confrontare almeno con i versi similari del *Triumphus Mortis* II 118-20 «Così caldo, vermiglio, freddo e bianco, / or tristo, or lieto, in fin qui t'ho condotto».

Anche qui ritornano moduli lessicali costanti lungo tutta la produzione autoriale, come ad esempio quello con il predicativo *pieno* inarcato sul sostantivo: II 58, 5-6 «e *piena* di celeste e puro affetto / le bellezze del ciel cercate intorno»; III 59, 1-2 «Se *piena* di gentile alto desio, / Grazia, ver voi la bella donna giri»; V 111, 7-8 «ella di sdegno *piena* e di durezza / accendea di desio tutte le genti»; V 179, 13-14 «e *pien* d'onesto zelo / prega 'l tuo danno».

A questi casi si accodano quelli del tipo PredO/V, con anticipazione non solo del predicativo, ma anche dell'oggetto. In questo caso, infatti, sull'anteposizione dell'oggetto prevale la separazione del nucleo predicativo formato da Pred + V: I 1, 12-13 «iscuserammi che *tardo* l'ingegno / fecero a seguitar l'ardita brama»; I 24, 1-2 «Antenor mai, poi che i liti *vermigli* / lasciò di sangue de la patria antica»; I 133, 13-14 «Oreadi, udite, e l'aureo crine *adorno* / Alcippo vi farà di verdi olive»; I 140, 7-8 «guardate oggi lei, che 'l ciel *sereno* / fa co' begli occhi».

38. *Complemento d'agente / verbo passivo*

La figura ha rare occorrenze in tutti i libri tassiani: II 87, 3-4, con replicazione del complemento dopo la pausa versale, «non pur dal lume de le chiare stelle, / ma da' raggi del Sol cinta et avolta»; V 70, 1-2 «Vaga Angeletta, da l'eterno amore / nudrita in sen». In un paio di casi l'inarcatura, pur non essendo di per sé troppo invasiva, è racchiusa dall'iperbato tra ausiliare e verbo passivo: V 103, 1-2 «Scoglio non è da le sals'onde argenti / percosso sì»; V 183, 12-13 «tal che son d'egre e di moleste cure / fatto albergo noioso».

39. *Soggetto / verbo* (con verbi inaccusativi)

Si registrano solamente un paio di casi, entrambi con il verbo *nascere*: I 3, 12-13 «o da la vostra crudeltate un sdegno / nasca in me tale, che sommerga in Lete»; I 97, 9-10 «Come da madre pia sì crudo figlio / nasce».

40. *Verbo / Soggetto*

La figura non crea un forte effetto di spezzato nella curva intonativa: verbo e soggetto hanno infatti uno status grammaticale di relativa autonomia, che permette loro di disporsi con discreta libertà nella linea sintattica. La grande frequenza di questa tipologia di inarcature permette di individuare molteplici varianti, che hanno esiti differenti a seconda della lunghezza dei due sintagmi e a seconda che l'anastrofe coinvolga o meno anche altri sintagmi. Per quanto riguarda il primo aspetto, ciò che ha maggior peso nella valutazione dell'impatto sulla linea intonativa è la consistenza sillabica del riporto: la figura risulta infatti di notevole forza se il soggetto in *rejet* è breve ed è seguito da pausa forte. Esso può occupare il primo emistichio del verso *b* (II 22, 12-13 «Alfonso Piccolomini già suona / ogni pendice, e i più famosi e chiari»), o essere ancora più breve (II 2, 7-8 «misurando il mio mal, dove non sente / altri, di lagrimar prendo diletto»). Tutt'altra cosa invece è se il soggetto occupa l'intera linea versale in riporto, allungato dai procedimenti già osservati in precedenza e ormai tipici, ovvero grazie all'aggiunta di un complemento di specificazione (II 20, 2-3 «raggio de la cui grazia spiegano l'ali / le folte nebbie degli error mortali»; II 21, 1-2 «Sian de la greggia tua, vago pastore, / l'erbette e i fior de la mia verde riva»; II 22, 2-3 «Signor, del suo bel tempio apre

le porte / la nemica *del tempo e de la morte*»), grazie al raddoppiamento dittologico o alla moltiplicazione in enumerazione (I 14, 10-11 «a la morte m'envio, né mi può aitare / *pianto, preghi, o sospir caldi e cocenti*»; II 36, 12-13 «acciò s'affonde / *il legno ardito, e la mortal mia spoglia*»; II 79, 5-6 «senza la cui virtù sariano spenti / *alti costumi, gentilezza, amore*»; IV 42, 3-4 «di quanti fior la terra allor che torna / *l'anno più bello e più fiorito e caro*»; IV 46, 3-4 «onde traspar de la divina mente / *la bellezza invisibile, immortale*»), o attraverso un'espansione relativa (III 36, 6-7 «e l'onorata verga in man vi pose / *Colui che scorge tutte l'opre ascose*»; IV 41, 13-14 «quando mai fia fra tanti chiari spirti / *un che ristorar possa i danni nostri?*»).

Per quanto riguarda invece la disposizione del materiale linguistico nei versi, si può osservare come non sempre il verbo e il soggetto siano contigui in innesco e in riporto. Spesso si intromettono altri complementi, creando un effetto simile a quello dell'iperbato: II 11, 1-3 «Già *spiega* l'ali, invitto alto Signore, / per un aere di gloria aperto e chiaro / *il vostro nome*»; II 30, 9-11 «*deh torna* a l'Occidente, ove t'invita / col grembo pien di rose e di viole / agli usati piacer *la bella Clori*».

Possiamo poi individuare tra tutte le occorrenze quelle in cui il soggetto cade tra il verbo reggente e l'infinito in iperbato (II 65, 7-8 «acciò *s'ingegni* / IL MONDO *aver* di lei perpetua cura»; V 7, 2-4 «*solea*, quasi nocchier saggio et accorto, / de le cure del Mondo egre e moleste / INVITTO CAPITAN *ritrarsi* in porto»), e i casi in cui tra il verbo e il soggetto si inserisce il predicativo del soggetto, secondo l'ordine VPred/S che rafforza la predicazione al verso *a* (III 10, 3-4 «uscita *più vago assai* *ch'esser non suole* / con la fronte di rose il chiaro giorno»).

Non molti frequenti ma degni di nota sono anche i casi in cui tale figura è utilizzata in versi contigui, marcando chiaramente l'intonazione del passo, come sempre accade quando la linea sintattica è ripetutamente interrotta dalla fine del verso nei medesimi contesti: V 2, 1-4 «Cresca felice a lunga vita e lieta / il fortunato e nuovo parto eletto, / cui miri sempre con ridente aspetto / ogni stella benigna, ogni pianeta».

Si notino infine i casi in cui la figura è combinata con quella opposta che abbiamo già analizzato, ovvero l'inarcatura S/V; le due si trovano talvolta accostate nei componimenti, strutturando chiasticamente la sintassi del passo: I 30, 12-14 «a

te riserba il suo pregio maggiore / l'Arno famoso, e questo secol nostro / chiama per te felice il suo destino»; II 22, 12-13 «Alfonso Piccolomini già suona / ogni pendice, e i più famosi e chiari / portano invidia»; III 12, 1-3 «Già di verde speranza si riveste / l'anima afflitta, e l'angoscioso core / dona alquanto di triegua al suo dolore»; IV 30, 12-14 «sì che l'ira e 'l furor del tempo scampi / il magnanimo Errico, e la fortuna / sopra il suo chiaro onor non abbia impero».

c. Inarcature in iperbato

Si considera come iperbato l'allontanamento di due sintagmi «connessi da una relazione di reggenza»³⁰⁴ tramite inserzione di un altro elemento sintattico. Sicuramente la forza della figura dipende in larga misura dall'intensità del legame sintattico che intercorre tra gli elementi coinvolti e interessati da iperbato, e dunque dal «grado di artificiosità della singola figura di dilatazione».³⁰⁵ Di conseguenza, da un lato risulta degno di nota l'allontanamento anche minimo di due elementi afferenti al medesimo sirrema e quindi fortemente coesi, dall'altro il divaricamento di due sintagmi con maggiore autonomia e indipendenza può non essere così significativo a meno di una intrusione 'forte', com'è considerata quella di un'intera proposizione subordinata.³⁰⁶

41. Nome [...] aggettivo

La figura è scarsamente attestata, e si concorda con Soldani sulle ragioni di questa diffusione minima: «il fatto si spiega [...] notando che l'aggettivo, allontanandosi dal nome, tende ad assumere una connotazione predicativa che

³⁰⁴ Soldani 2009, p. 162.

³⁰⁵ Bellomo 2016, p. 145.

³⁰⁶ In determinati contesti linguistici può risultare problematico distinguere l'esito dell'iperbato dall'effetto prodotto invece dall'anastrofe. Sulla possibilità di definire (e distinguere) i concetti di *iperbato* e di *anastrofe* su base linguistica si veda lo studio di Roggia 2003, nel quale, se non interpreto male, l'autore rileva come l'iperbato, da un punto di vista strettamente linguistico, non sia che la risultante di una serie di anastrofi, per cui «l'iperbato sarebbe dunque più un effetto percettivamente e stilisticamente rilevante connesso a vari movimenti sintattici che non uno specifico costrutto sintatticamente delimitabile» (Roggia 2003, p. 182).

allenta, o addirittura annulla, l'effetto dilatante dell'iperbato».³⁰⁷ Pochi esempi: I 1, 9-10 «dettaro *i versi* a l'angosciosa mente / *pieni* di puro affetto: e s'a quel segno»; I 10, 7-8 «e gli occhi lagrimosi *al bel viso* erga, / *più che 'l sol chiaro, e più che 'l ciel sereno?*»; I 33, 1-2 «Quando Sorte talor *Donna* mi mostra / *bella e gentile* ovunque movo il piede»; I 130, 7-8 «né *favella* / s'ode *più dolce*»; V 142, 3-4 «vorrei scarco e leggier *questo camino* / ch'a far mi resta ancor, *spinoso e torto*». Talvolta l'aggettivo è preposto al nome dal quale è allontanato: V 75, 1-2 «Viva face d'onor dai *casti* uscia / *occhi* di mortal Dea», fino a vertici di virtuosismo quali i due che seguono, simili e in componimenti vicini: V 162, 5-6 «et a queste *moleste et egre* il dorso / *cure mondane* dato»; V 165, 13-14, con doppia anteposizione in iperbato, «in questo di *mondane* orrido e vasto / *tempeste* mar».

42. Determinante [...] nome

Lo spoglio mostra alcuni esempi di non eccessiva complessità sintattica: II 17, 1-2 «*Quanta* a mill'altre stelle alme e lucenti / *luce* diede e splendor»; V 53, 5-6, con parallelismo sintattico interno ai due versi, «quant'onde move Egeo, *quanti* ridente / e lieto mese *fior* nei campi stende»; V 148, 12-13 «mentre fra l'*altre* ti deporti e spazii / *anime* sante»; III 27, 5-6 «come fra *quante* il gran Motor superno / criò *bellezze* altere e pellegrine».

Le occorrenze si concentrano nelle due ultime raccolte di *Rime*, dove si assiste anche alla proliferazione dei casi che vedono in iperbato il determinante *questo*, spesso contestualmente a figure di anteposizione dell'oggetto sul verbo, come già osservato: IV 84, 1-3 «*Questo*, Donna Real, de' vostri onori / *campo* sì lungo et ampio e sì fecondo / ornaro tanti e così varii fiori»; V 5, 1-4 «*Questo* per calle periglioso e torto / *gran pelago* del Mondo, orrido il seno, / e di Sirti e di Scille e mostri pieno, / solcato hai già, nocchier saggio et accorto»; V79, 1-8 «*Questa* che breve e piana ancor vi resta / *via* per toccar quell'onorata meta / ove l'Eternità ridente e lieta / stassi per porvi ampia corona in testa, // che precisa v'avea d'aspra e molesta / fortuna invidia, o sdegno di pianeta, / or ch'accidente umano a lei no 'l vieta, / corre vostra virtù spedita e presta». La figura, presente nei *Fragmenta*, è (secondo gli spogli di Bellomo 2016) quasi assente nella poesia quattrocentesca e

³⁰⁷ Soldani 2009, p. 162.

primo cinquecentesca; in Sannazaro se ne trova una sola occorrenza, in un luogo assai simile per struttura all'ultimo esempio tassiano qui riportato, costruito secondo lo schema *Det + Rel / Sn*: Sannazaro 80, 3-6 «venga a veder *questa* / che 'l ciel mill'anni / ascosa tenne, e sol mostrarsi or lice, / *dolce mia sacra e singular fenice*».

43. Nome [...] genitivo

In questa tipologia, non si distinguono le occorrenze sulla base della funzione grammaticale del sostantivo che regge il genitivo, né sulla base della funzione del genitivo stesso, poiché «gli effetti della figura [...] sembrano analoghi nelle diverse situazioni».³⁰⁸ Il predicato verbale, che si inserisce tra i due elementi in iperbato, è molto spesso in punta al verso a: I 106, 1-2 «Superbo Po, che *'l sacro cener serbi / del mal rettor* de l'apollineo raggio»; I 108, 12-13 «che *'l trentesimo terzo anno* è già entrato / *de la mia etate*, et io, lasso, m'envio»; I 147, 13-14 «che *la luce* abbaglia / *de l'intelletto*»; III 9, 1-2 «Sacra ruina che *'l gran cerchio giri / di Cartagine antica*»; IV 49, 5-8, con due realizzazioni consecutive nella stessa quartina, «che, quasi arcier che *da la corda* scocchi / *de l'arco* curvo suo saette acute / *fa le schiere* fuggir lievi e pennute / *de' scuri augei* senza ch'alcun ne tocchi»; IV 55, 3-6, in cui la medesima inarcatura caratterizza il secondo distico della prima quartina e il primo della successiva, «*il mar turbato e le tempeste* acqueta / *de' nostri affetti*, onde la mente è piena, // che *l'aria nubilosa* rasserena / *de' terreni desiri* e rende lieta». Ma il verbo può anche essere in attacco al verso b, dove di fatto «spezza ulteriormente la linea del discorso»:³⁰⁹ III 51, 1-2 «Mentre rugiada *dal gelato raggio* / *cadrà di Cinzia*, e da le fredde stelle».

Molto spesso l'ordine dei costituenti è invertito rispetto all'ordine lineare, per cui l'inarcatura separa il genitivo al verso *a* dal sostantivo reggente al verso *b*; qui la posizione del verbo (o di altro elemento intruso) è pressoché ininfluenza sull'esito ultimo dell'inarcatura, poiché la figura ha di per sé «funzione coesiva»:³¹⁰ I 36, 5-6 «scopri la fonte, e mostra *di bei fiori* / al nostro verno *un diletto maggio*»;

³⁰⁸ Soldani 2009, p. 163.

³⁰⁹ Bellomo 2016, p. 147.

³¹⁰ Bellomo 2016, p. 147.

I 52, 13-14 «mirando il Ciel, *de' tuoi giusti lamenti* / vadin le voci a l'uno e a l'altro polo»; V 36, 7-8 «e n'averrà che *de la dura impresa* / voi n'avrete *l'infamia*, egli *l'onore*». La curva intonativa è maggiormente affaticata quando tra i due costituenti si frappone più di un sintagma (I 142, 10-11 «sì che DE LE GENTIL SUE PIANTE *serbe* / *il vostro almo terren* FORMA in eterno»; IV 1, 1-3 «Mentre DI CENTO FIUMI ALTIERI E CHIARI / *con la faccia tranquilla il gran Tirreno* / L'ONDE raccolte nel suo vasto seno»; IV 17, 1-2 «Già con le chiavi d'or LE PORTA *apria* / *Giano* DEL CIELO»; V 143, 6-7 «la bella Irene, la cui morte IN FONDO / *tutti i vostri piacer tuffò* DI LETE»), o addirittura un'intera frase relativa (I 118, 9-10 «mira a canto LE RIVE *ove il mar freme* / D'ADRIA»; V 107, 12-14 «e DEL MIO LEGNO, / *ch'ha perduto il timon, rotte le sarte*, / vostra rara virtù prenda IL GOVERNO»; IV 62, 12-13 «sono DEL VOSTRO ONOR VIVACE E BELLO, / *che per lo mondo vola*, I MINOR PREGI»; V 44, 1-4 «Seguite, alme gentil, L'ILLUSTRE GLORIA, / *che con vaghezza non più vista, intorno / apre al Mondo felice e lieto giorno*, / DI QUESTA DEA TERRENA, alta VITTORIA»).

Si registra un solo caso in cui il genitivo sia rappresentato da un infinito preposizionale: II 83, 1-3 «Benché chiudiate *al mio desire* il petto, / come di tale albergo indegno sia, / *d'arder sdegnosa* ne la fiamma mia».

44. Sintagma nominale [...] relativa

I casi di iperbato tra il pronome relativo e il sintagma nominale antecedente sono attestati abbastanza largamente nel *corpus*. La diffusione è dovuta probabilmente al fatto che «la frase relativa gode di una sua autonomia, anche intonativa, che ne facilita l'extrapolazione pur mantenendone riconoscibili la reggenza e il senso». Tali situazioni sono comunque da considerarsi come esempi di iperbati inarcati, dal momento che la sintassi italiana prevede l'adiacenza tra il sintagma nominale e il pronome che lo relativizza: «di norma, né l'antecedente né la frase relativa possono essere soggetti individualmente a processi grammaticali che separino l'uno dall'altra. [...] Di conseguenza, nella costruzione normale la frase relativa seguirà di regola l'antecedente immediatamente».³¹¹

³¹¹ GGIC I, p. 448. In GGIC sono riportate alcune rare eccezioni a questa norma di adiacenza tra *Sn* e *Rel*, come le relative 'giustapposte' (in cui appunto «la frase relativa può trovarsi separata dal suo antecedente nominale, e persino appartenere ad una frase diversa da quella che contiene l'antecedente», p. 448), le relative 'accumulate' e i casi con 'estraposizione della frase relativa',

Come già accadeva in Petrarca, nella maggior parte dei casi l'iperbato è dovuto all'inserimento in punta al verso *a* del predicato verbale: I 10, 2-3 «mio Paradiso, ove la *Donna* ALBERGA / *che* da sé scaccia con l'usata verga»; I 12, 12-13 «Però la *Morte* IN MIO SOCCORSO CHERO, / *che* sgombrando dal cor speme e rimore»; II 1, 12-13 «*il capello e l'oliva* HAI GIÀ RITOLTI / *che* pur dianzi mi desti; [...]», anche con il verbo in dittologia, come nei due casi paralleli di V 182, 3-4 «in cui *quel vago sol* NON SPLENDE O LUCE / *che* sereno rendeva ogni orror mio»; V 184, 2-3, con la medesima coppia verbale e lo stesso antecedente nominale (*sol*), «ove *il mio chiaro sol* RISPLENDE E LUCE, / *che* qui lasciato m'ha qual senza luce». Solo un paio, invece, le occorrenze con verbo in *rejet*, a prolungare ulteriormente l'effetto di ritardo dovuto all'iperbato: I 18, 7-8 «credendo di ben ir, ne *le ruine* / CADDI, *ch'*Amor a' suoi seguaci aduna»; V 3, 10-11 «degli onor del suo Re, *ch'un nuovo Atlante* / PARER LO FANNO *che* sostenga 'l Mondo». In alcuni casi l'effetto stilistico della dilatazione sintattica prodotta dall'iperbato è reso più forte dal fatto che, oltre al verbo, tra *Sn* e *Rel* sono introdotti anche altri complementi, come in queste due occorrenze con complemento oggetto posposto al predicato: III 5, 4-8 «*Questa mia stanca e fragil navicella* / SCORGA il vostro saver al fido porto, / *ch'*aura d'amor per sentier lungo e torto / spint'ha gran tempo in questa parte e 'n quella»; III 13, 7-8 «bramosi *de l'umor* BAGNARSI il seno, / *che* cade da' tuoi crini inargentati».

Talvolta, nei casi in cui al verso *a*, oltre all'antecedente della relativa, rimanga anche un altro sintagma nominale, può accadere che la successione sintattica dei complementi impedisca di individuare subito con chiarezza l'antecedente stesso, inducendo il lettore a ricostruire la reggenza su base semantica una volta arrivato al termine del periodo: III 48, 9-10 «sgombra *ogni mal* dal corpo egro et infermo, / *che* sì rara beltà turba et oscura»; III 63, 1-2 «Così *ogni assenzio suo* maligna sorte / *che* rende il dolce de la vita amaro»; IV 29, 9-10 «*il giogo* porta al gran tempio a lui sacro, / *che* 'l collo t'ha sì duramente offeso».

fenomeno produttivo in italiano solo «nel caso di relative restrittive che modifichino un nominale postverbale» (GGIC I, p. 472). Questi casi sono esclusi dalle occorrenze riportate in questo punto, poiché l'allontanamento della relativa dall'antecedente non è stilistica ma per così dire 'grammaticale'. Si tenga tuttavia presente che nell'italiano antico, invece, «la discontinuità tra antecedente e frase relativa [...] appare normale e più comune: gli antecedenti sono soggetti definiti preverbalmente o complementi anteposti in posizione preverbale, mentre la relativa è in posizione postverbale» (GIA I, p. 504).

Negli spogli si individua, inoltre, qualche caso di «doppio iperbato a intarsio», come era già pratica petrarchesca: IV 34, 5-8 «Ahi, come tosto A LE TUE GLORIE *il corso*, / CHE per gran meraviglia in tempo corto / eran già gite da l'ocaso a l'orto, / *troncat'ha* de le Parche il duro morso!»; IV 74, 9-12 «a guisa D'APE ACCORTA io pur *vorrei*, / CHE per far più leggiadro il suo lavoro / sol de' vaghi fior i campi spoglia, // *sceglia* de' vostri onori i fior più bei».

I casi che presentano un pronome come antecedente, infine, sono solamente un paio: V 38, 9-11 «Sia questo giorno, / o Letizia, *a te* sacro eternamente, / *a cui* s'ergano altari e statue e tempi»; V 56, 5-6 «*uno* di cortesia fuor ne si mostra / *che* con ogn'altro di beltà contende».

45. *Aggettivo [...] complemento*

Nelle occorrenze in iperbato rinvenute nel *corpus*, il numero dei casi con ordine diretto dei costituenti è quantitativamente simile a quello dei casi con inversione. Riportiamo alcuni esempi con ordine diretto in cui l'iperbato è causato da situazioni sintattiche di volta in volta differenti, senza distinguere se il materiale linguistico che si frammette tra i due costituenti sia dislocato in punta al verso *a* o in attacco al verso *b*: I 24, 1-2 «Antenor mai, poi che i liti *vermigli* / lasciò *di sangue* de la patria antica»; IV 14, 5-6 «Se più d'ogn'altra bella e *ricca* sete / *degli doni di Dio*». In V 50, 7-8, in cui il complemento è costituito da un infinito preposizionale, l'esito sembra meno forte, «ché pochi come te *degni* conosco / *di soggetto cantare* illustre e chiaro», come anche V 119, 3-4 «*degno* per mille fatti alti et egregi / *d'aver* l'Imperio de l'antica Roma».

In più di un'occorrenza il perno della figura è il nucleo sintattico *fare + predicativo*: I 1, 12-13 «iscuserammi che *tardo* l'ingegno / fecero *a seguitar* l'ardita brama»; II 16, 5-6 «ch'*ancella* / fece la vista *del suo splendore*»; I 98,3-4 «le meste Ninfe fanno *molle* il petto / *de l'umor* che dal cor stilla il dolore»; IV 81, 7-8 «e col tuo esempio fai *vaga* la gente / *di sollevarsi* a la beata vita»;³¹² la figura è presente anche con inversione dei costituenti: I 15, 1-3 «Occhi dolenti, che *di stille amare* / ovunque preme il piede erbetta o fiore / fate *molle* il terreno, il vostro errore».

³¹² Gli unici esempi di questa categoria rinvenuti da Bellomo nella poesia del Magnifico sono di questo tipo, con un infinito in *rejet* retto da un aggettivo in innesco (cfr. Bellomo 2016, p. 148).

Si nota anche la presenza di un altro *pattern* ricorrente, caratterizzato dall'utilizzo dell'aggettivo *adorno*: I 21, 3-4, «e pendemi sul capo *adorna* fronde / di frutti ch'ad ognor crescon la fame»; I 133, 13-14 «Oreadi, udite, e l'aureo crine *adorno* / Alcippo vi farà di verdi olive»; I 144, 1-2 «Un irco bianco che la fronte *adorna* / avea di bei corimbi»; II 13, 6-7 «apre l'Aurora il seno, e 'l crine *adorno* / spoglia di fiori»; presente anche a costituenti invertiti: II 75, 3-4 «mentre che di vermiglio e bel colore / vi fa la primavera il volto *adorno*». Con anastrofe è anche l'unico caso di tale figura che Bellomo ritrova in Giusto de' Conti: 57, 3-4 «Vedremo di fioretti et de viole / quando più forte invernà, il mondo *adorno*». In generale, la categoria è quasi assente nella tradizione quattrocentesca.

I casi tassiani con costituenti in anastrofe sono comunque più d'uno; riportiamo qualche altro esempio: I 57, 2-3 «de le lor gioie e del passato bene / viver contenti»; II 14, 1-2 «Signor, e d'altro che di laurea fronde / il trionfante crin cinto tenete»; III 59, 7-8 «né di sospiri / non paghiate ad Amor l'usato fio»; V 148, 1-2, in cui è coinvolto nell'iperbato solamente l'ultimo elemento della serie enumerativa, «O bella, o saggia, o casta, o d'ogni onore / che più s'apprezza qui ricca et altera».

46. Comparativo [...] secondo termine di paragone

Si riscontrano due soli esempi nei sonetti tassiani: II 51, 9-10 «ecco che 'l più bel lauro ancor si serba, / ch'unqua vedesse di Parnaso il colle», e I 75, 6-7, «del qual, se penso o mi risguardo intorno, / non have il mondo più ricco et *adorno*».

47. Ausiliare [...] participio

La figura conosce nei testi tassiani una diffusione un po' più larga della corrispettiva a costituenti adiacenti, probabilmente perché, come già notato da Soldani per le occorrenze petrarchesche, «qui il nesso è già slogato dall'iperbato, dunque ha perso la coesione sintagmatica che là ne rendeva impegnativa la distribuzione su versi adiacenti».³¹³ Rispetto alla *varietas* con le quali la figura si realizza nei *Fragmenta*, in Tasso prevale la formula con ausiliare e participio

³¹³ Soldani 2009, p. 168.

allontanati dall'intrusione di uno o più complementi, di cui spesso almeno uno argomentale. In alcuni casi l'iperbato si risolve in breve spazio (I 123, 3-4 «et inalzarla ov'era col pensiero / *salita* ancor tra' bei legami stretta»; III 5, 3-4 «già sete per camin sicuro e corto / *uscito* d'amorosa atra procella»; V 6, 7-8 «or sei lieto e divoto inanzi a Dio / *salito* in ciel fra spiriti eletti e chiari»), in altri invece la dilatazione compare in versi in cui la linea sintattica appare ulteriormente sforzata: III 2, 3-4, con la dislocazione in zona centrale del verbo reggente, «D' AVER, Donna, *mi pento* / i miei pensieri al vostro onore INTENTI»; V 39, 9-10, con l'intrusione del complemento oggetto a sua volta interessato dall'inarcatura di attributi e genitivo, «o bella Dea, poi ch'HAI *l'egre e moleste / cure mordaci che serpeano il core / del suo invito Signor* CACCIA E SGOMBRE»; V 117, 5-7, con la posposizione del soggetto e l'immissione di un complemento circostanziale, «AVEA *questo mio antico e mal sicuro / legno*, sorto gran tempo in queto porto, / *a le rabbiose sirti in mezzo* SCORTO».

In un paio di casi la figura presenta inversione dei costituenti: V 30, 5-6 «*sommerso*, ahi fiero caso, ahi dura sorte / *hai* con l'invida man tanto valore»; V 137, 3-4 «*e tronco e svelto* a forza e quasi in erba / *ha* d'onestate e di bellezza il fiore».

Rari sono invece i casi di interposizione frastica, che figurerebbero come esempi di iperbato forte.³¹⁴ Le tre occorrenze compaiono in circostanze sintattiche simili, ovvero in II 38, 1-2 «Poi ch'a la patria, a cui, Francesco, AVETE, / *cercando ov'è più freddo Istro e gelato*, / tra l'armi col saper tanto GIOVATO», e in V, 119, in due loci paralleli del medesimo componimento, 5-6 «poscia ch'AVETE, *onde v'onori e pregi / il mondo e 'l ciel*, nel gran cor vostro DOMA» e 9-11 «poscia ch'AVETE la gradita e santa / pace, *tant'anni già posta in essiglio*, / pietoso RESA a la terrena chiostra».

48. Verbo modale [...] infinito e costrutti simili

Valga anche per questa categoria quanto espresso al punto precedente, circa l'alto numero di occorrenze rispetto alla figura senza iperbato. Sicuramente le occorrenze più numerose sono quelle in cui l'iperbato inarcato separa un verbo

³¹⁴ Cfr. Bozzola 1999, pp. 142-144.

modale dall'infinito: I 8, 5-6 «*posso* la calda innamorata mente, / accesa d'un piacer caduco e breve, / *intepidir*»; I 9, 5-6 «io pur *vorrei* al tuo volo vicino / *venir*»; I 47, 5-6 «et io che non *saprei*, / come in fallace strada pellegrino, / senza sua scorta *andar* lungi o vicino»; I 109, 9-10 «mostrami com'io *possa* a Morte avara / *tormi* di mano», e, parallelamente, I 121, 9-10 «tu, che *pòi* con lo stil candido e puro / *torlo* di mano» (quando però si intrude, come in quest'ultimo caso, un complemento che modifica direttamente il verbo, l'inarcatura perde, forse, di intensità).

L'iperbato può dilatarsi ed estendersi anche per più versi, attraverso l'introduzione di più complementi o di una subordinata: I 69, 5-8, «ben *deveria* le più serene e chiare / parti del Cielo, e 'l suo più puro manto / l'aura de' miei sospir caldi, ch'a canto / spargo a le rive tue verdi, *turbare*»; I 79, 12-14 «né però *posso* da la dolce vista, / sì che porti un sol giorno il volto asciutto, / *svolver* la tempestosa oscura mente»; II 26, 1-3 «Deh *potess'*io, de' be' vostri pensieri / seguendo per lo ciel l'orme onorate, / *giunger* lassù fra l'anime beate»; V 181, 1-7 «Deh, *potess'*io, come ti veggio viva / coi lumi del pensier fra quegli eletti / spiriti, a soggiornar coi più perfetti / fatta del Cielo cittadina e diva, // in questa parte tenebrosa, e priva / di te, lucido sol, de' suoi diletти, / *vederti* con quest'occhi egri e 'mperfetti».

Meno frequenti sono i casi in cui l'iperbato *enjambé* separa costrutti verbali cosiddetti 'a ristrutturazione'³¹⁵ (I 30, 6-7 «*mandò* pensieri pellegrini e soli / *a ricercar* i due contrarii poli»; I 77, 5-6 «*cominciò* questa età, che prima vile / era e di poco pregio, *a farsi bella*»), o costrutti percettivi (I 53, 3-4 «né *risguardar* in paventose schiere / timidi augei *fuggir* l'aquila irata»; I 82, 9-10 «ma *veggo* il Cielo al tuo valor cortese / *coronarti* di stelle»; II 41, 9-11 «che mi *vedrai* in queste piagge assiso, / mirando in quella parte ove dimori, / *chiamar* il nome tuo solo e pensoso»).

Talvolta l'inarcatura ritorna più volte, con una evidente funzione strutturante, nel medesimo componimento: I 138, 1-2 «Arno, *ben pòi* il tuo natio soggiorno / *lasciar* ne l'Appennino» e 5-6 «*ben pòi* di fronde l'uno e l'altro corno / *cinger* contento, e di fior bianchi e gialli»; II, 31.5-7 «ch'ivi *potrò* fra le vostr'ombre ascoso, / al mormorar de le dolci aure amiche, / *parlar* talor con le mie voglie antiche» e 9-10 «ivi *potrò* da la mia bella Clori / or un bacio *involar*, or quel diletto»; o tra sonetti vicini: in II 34, 5-7 troviamo l'ellissi del verbo reggente nel

³¹⁵ Cfr. GGIC II, pp. 514 ss.

secondo *colon* coordinato e il chiasmo tra i soggetti e i complementi, «già COMINCIAN *le luci ardite e pronte* / A CACCIAR l'ombra, e d'un caldo soave / ARMARSI *il freddo cor*», e lo stesso accade nel sonetto successivo, II 35, 9-11, «Tosto COMINCERAN di neve *i poggi* / CINGERSI intorno, et INCHINARSI *il giorno* / di questo viver rio verso Marocco».

Anche all'interno di questa categoria gli spogli mostrano la convergenza di molti esempi verso uno stesso modulo-matrice, in questo caso *Ben + verbo modale [...]* / *infinito*, soprattutto in posizione incipitale: II 3, 12-13 «*ben può* la patria sol per voi beata / *tenirsi* in pregio, che fra tanti onori»; III 26, 1-2 «*Ben dèi* piena di gioia e di stupore, / Gaieta, *dir* che la Greca famosa»; III 36, 1-2 «*Ben potrà* di Iesù la greggia umile / *andar* sicura per le piaggie ombrose»; III 44, 1-3 «*Ben potrà* con le stelle a paro a paro / questa vaga serena che cantate / il mondo *ornar* di sua rara beltate»; IV 22, 1-2 «*Ben potrete* con l'ombra e co' colori, / dotto pittor, *rassimigliar* al vero».

Rari ma degni di nota per il raffinato ordito sintattico sono infine, anche qui, i casi di «doppio iperbato a intarsio»:³¹⁶ I 57, 1-3 «SOGLIONO i lieti e ben felici amanti / *de le lor gioie e del passato bene* / VIVER *contenti*, et or in dolce spene»; IV 51, 5-7 «con *bellezze* VID'IO *sì rare e nove* / *che d'ogni gran beltà passan la meta* / USCIR ridente e con la faccia lieta».

49. *Avverbio [...]* *preposizione*

Si registrano solamente due occorrenze, entrambe nel primo libro degli *Amori*: I 39, 7-8 «anzi *lontan* mi tiri / *da lei*», e I 128, 1-2, con 'intarsio', «ALZA, Aretusa, *fuor* LE CHIOME BIONDE / *de' tuoi cristalli liquidi e lucenti*».

50. *Frase incidentali*

Come in Soldani 2009, seguo la definizione di frase incidentale proposta dalla GGIC, secondo cui è tale la frase che non abbia «nessun legame sintattico esplicito tra il segmento parentetico e la frase che lo contiene».³¹⁷ Di fatto, anche se la natura così normata delle frasi incidentali «imporrebbe di escludere anch'esse dal

³¹⁶ Soldani 2009, p. 166.

³¹⁷ GGIC III, pp. 165-166.

dominio dell'iperbato, se a quest'ultimo si riserva la funzione di forzare retoricamente l'*ordo naturalis*»,³¹⁸ tuttavia è forse possibile ugualmente considerare questa costruzione come un espediente di dilatazione sintattica che produce, in sede di inarcatura, sospensione cataforica simile a quella dell'iperbato. I casi tassiani, per altro, sono pochi, e tutti contenuti negli ultimi due libri di *Rime*: IV 63, 12-13 «fin ch'io (se pur tanta mercede impetro) / di bel cigno e canor vesta le piume»; IV 66, 3-4 «un' Angela è del Ciel, *se no 'l sapete*, / mandata qui dal Dio de la natura»; V 62, 1-3 «Quanto più cerco (o desir folle e vano, / dove mi scorgi!) i vostri tanti onori / pinger in carte, che sembran di fiori».

51. Copula [...] complemento predicativo

Considero in questa categoria tutti i casi in cui vi sia un allontanamento del complemento predicativo dalla copula e non solamente i casi in cui, come invece in Soldani 2009, tra le due parti del sintagma venga introdotta una subordinata. Per quest'ultima circostanza si vedano ad esempio questi due casi, identici nella fine del verso *a*: II 54, 5-6 «ma l'ingordo desire è pur qual suole / *caldo et ardente*» e V 76, 12-13 «ma, lassi, che fortuna è pur qual suole / *instabil* sempre, e del mal nostro vaga». In un caso, poi, la farse intrusa è un infinito preposizionale: V 102, 12-13 «o maligno destin, non *sei* di darmi / pena ancor *sazio?*». Nel resto delle non molte occorrenze, invece, verbo e predicativo sono separati da un complemento o dalla posposizione del soggetto, ma non mi sembra che l'esito intonativo sia molto differente: V 152, 7-8 «ah, perché *sei* / per nostro danno *sì crudele e dura?*»; III 10, 10-11 «et *era* ogni erba e fiore / *smeraldo oriental, robino, et oro*»; III 64, 13-14 «ond'esce il giorno eterno, ov'è l'etate / *stabile e forte, e non mobile e frale*».

In qualche occorrenza, infine, si trovano i due costituenti invertiti da anastrofe, come nel sonetto III 58, 1-3 «Saggio scrittor, per cui *chiaro e vivace* / a' cari figli al secolo futuro / *sarà 'l nostro idioma, omai sicuro*».

52. Iperbato del complemento predicativo

La figura ha una intensità apprezzabile se il complemento predicativo ha funzione nucleare, ovvero è sottocategorizzato dal verbo ed è uno dei suoi

³¹⁸ Soldani 2009, p. 172.

argomenti, come in I 19, 9-11 «né mi torrete mai che *bella e viva* / in piagge, in monti, in qualche tronco, o fiume, / Amor agli occhi miei non *vi disegni*», o in III 54, 3-4 «e *fea* col volto suo lieto e ridente / *chiaro* ogni fiumicel, *verde* ogni riva». Talvolta, però, è degno di nota anche l'iperbato che separa un *Sn* da un predicativo extranucleare, per il particolare effetto che crea nella curva intonativa quando quest'ultimo giunga dislocato al termine della proposizione, come in V 172, 12-13 «tal che la propria *vita* io prendo a scherno, / altrui sì *cara*, et ho solo un desio», o sia dislocato 'a intarsio', come in V 158, 5-6 «ma per continua *pioggia* unqua NON CREBBE, / dal ciel *caduta*, TANTO ISMENO O XANTO».

La maggior parte delle occorrenze attestate presenta comunque inversione dei costituenti, con anteposizione del predicativo nel verso *a*. Gli elementi sintattici in questa posizione procurano un forte impatto nelle linee versali anche se il complemento predicativo ha funzione extranucleare: I 66, 13-14 «e voi *spietata*, acciò nol possa dire, / *ponete* a la mia lingua un duro freno»; I 85, 5-7 «e voi pur sempre *dispietata e fera*, / per far la mia vita noiosa e breve, / da me *fuggite* sì veloce e lieve»; II 2, 1-4 «Da mille nodi e mille lacci *stretto*, / e *pieno* di desio caldo et ardente, / i lacci rotti, e le faville spente, / *canto* d'amor pien d'ira e di dispetto».

53. Dilatazione tra gli elementi nucleari della frase

Si considerano in iperbato solamente i casi in cui i costituenti S, V e O siano allontanati dall'inserimento di una subordinata, che dà luogo quindi ad una «circostanza retoricamente rilevante».³¹⁹ I casi in cui, invece, tali elementi siano separati da uno o più complementi semplici rientrano nelle categorie a costituenti adiacenti (in ordine diretto o invertito), e pertanto sono già stati osservati in precedenza.

a. *Soggetto [...] verbo*. Grammaticalizzata è la presenza di una subordinata al gerundio tra il soggetto, solitamente espanso da relativa, e il predicato verbale: I 3, 1-4 «Se la vostra gelata e fera voglia, / che non scaldò giamai fiamma d'amore, / *serbando sempre un stil contra 'l mio core*, / del solito rigor non si dispoglia»; I 12, 1-4 «Amor, che meco per usanza antica / alberga, e senza 'l qual non movo un

³¹⁹ Soldani 2009, p. 174.

passo, / *vedendomi di doglia afflitto e lasso*, / s'arma talor contra la mia nemica»; II 29, 5-7 «qui la vaga sorella di Fetonte / *spiegando al ciel l'aurato e crespo crine* / fece di mille cor dolci rapine»; IV 6, 2-3 «dove Sebetò con le lucid'onde / *bagnando le sue rive alme e feconde* / porta il picciol tributo al gran Tirreno!». In ogni caso le subordinate, anche quando non gerundive, sono quasi sempre implicite: I 33, 12-13 «ma la ragion, che sua difesa prende, / *per volerlo iscusar* di dir s'ingegna»; più raramente si incontra una dipendente esplicita: I 24, 1-4 «Antenor mai, *poi che i liti vermigli / lasciò di sangue de la patria antica*, / non vide»; V 18, 1-3 «L'alto valor, che come un Sole ardente, / *allor che porta il dì lieto e giocondo*, / tutto rallegra e rasserena il Mondo». Come si vede dagli esempi fin qui riportati, il modulo ricorre ampiamente ad apertura di sonetto o di partizione metrica, coadiuvando nella creazione di arcate sintattiche lunghe: V 38, 1-8 «CENTO VERGINI ILLUSTRI, ET ALTRETTANTI / CASTI FANCIULLI in lieta schiera accolti, / cogli aurei crin sotto a ghirlande avolti / di calta, di narcissi e d'amaranti, // cacciati già i sospiri, asciutti i pianti / onde pur dianzi avean rigati i volti / cogli occhi pien di grazia al Ciel rivolti / l'aere EMPIEAN di dilettoni canti».

In alcuni casi anastrofe e iperbato sono combinati: I 44, 9-10 «e veggio IR nel dipinto e dolce piano / *scherzando* ignudi I PARGOLETTI AMORI»; I 77, 1-4 «Quando SCESE dal Ciel vago e gentile / sotto ascendente di benigna stella / *per vestirsi* qua giù spoglia novella / LO SPIRTO a Dio più caro e più simile»; V 16, 1-9 «Sugli omeri PORTAR POTRÀ del Cielo, / quasi novello Atlante, il grave peso / *senza sentirsi* di stanchezza offeso, / E FAR immobil l'aura e caldo il gielo, // FIORIR FAR vaga rosa in secco stelo, / E PARLAR uom che mai non abbia inteso, / di duro e freddo ghiaccio un foco acceso, / E COL CANTO AVANZARE il Dio di Delo, // QUAL [ovvero *colui che*, soggetto della frase] di Parnaso nel bel giogo accolto / potrà cantare, altissimo poeta / gli onor di Guido Ubaldo al plettro d'oro».

b. *Verbo [...] complemento oggetto*. IV 87, 1-3 «SPARGE dal suo bel sen la gloria vostra, / mentr'erra per lo Ciel, del vostr'onore / TANTI FIOR DI VIRTUTE E DI VALORE»; IV 113, 13-14 «che 'l coprirebbe, come copre il sole, / quand'è più lieto e chiaro, un lumicino»; V 28, 5-6 «non pinga oro così, qualora smalta / vaghezza di

colori, alcun disegno»; V 127, 1-3 «Portò 'l troiano Enea, *per torlo al rio / destino, e trarlo da le fiamme fuore, / su le possenti spalle il genitore*».

In alcuni casi la sequenza VO non è incisa da una proposizione subordinata ma è interrotta da una serie di più complementi. L'effetto di ritardo che si crea nella linea sintattica, più accentuato di quello dei casi con ordine non marcato, parrebbe legittimare una loro interpretazione come iperbati, come si vede in I 49, 1-4, dove l'oggetto è rappresentato da una subordinata oggettiva: «Chiare fontane, ov'a Madonna *piacque / col netto avorio, e man gentili e schiette, / ne le vostre gelate e lucid'acque / lavarsi il viso*»; in I 79, 3-4 «per *veder un sol dì desto nel core / vostro de' miei martiri qualche pietate*». Non mancano anche qui le realizzazioni fortemente distattiche, in cui il progetto frastico si complica intrecciando iperbati e anastrofi: IV 67, 12-13 «io per PURGAR *al tuo bel lume vegno / GLI OCCHI de la mia mente OSCURI ET ADRI*».

In altri casi, i due elementi sintattici sono invertiti, per cui l'oggetto è anteposto al verbo: accade così nel sonetto I 145, già ricordato tra i sonetti con attacco *Questo + sostantivo* dell'ultima sezione del primo libro (cfr. *infra*, Nota 298). Lo stesso schema si ritrova anche nelle raccolte successive, ovvero in II 18,1-9 *Questa faretra cogli aurati strali, / e questo arco d'avorio... ti sacra, o Cinzia*, e in V 79, 1-8 *Questa che breve e piana ancor vi resta / via... corre vostra virtù spedita e presta*. Ma l'oggetto anteposto è anche, senza apertura in determinante, altrove: II 80, 2-3 «parte del cielo con l'ingegno altero / cercando per trovar il bene e 'l vero».

c. *Verbo [...] altro complemento nucleare*. L'inarcatura sintattica è molto debole, in questi casi, ma non del tutto priva di effetto. Spesso la dilatazione è funzionale alla costruzione di intere partizioni metriche: IV 87, 9-11 «beltà che senza esempio altiera *sale, / senz'alternar giamai l'orza o la poggia, / per drittissima strada a l'Oriente*».

Più forte è forse l'impatto di iperbati in inarcatura con inversione, in cui il complemento nucleare anticipa uno degli argomenti del verbo, creando quindi un maggiore effetto cataforico: II 38, 1-4 «Poi ch'a *la patria, a cui, Francesco, avete, / cercando ov'è più freddo Istro e gelato, / tra l'armi col saper tanto giovato / ch'or*

queta vive, *ritornato sete*»; V 98, 1-5 «A voi, gran Sire, a voi che sete erede / del maggior Duce ch'abbia ornato il mondo / poi ch'Apollo col lume almo e giocondo / vaghi colori a l'erbe, ai fiori diede, // a voi, Filippo invitto, or si richiede».

Tra le inarcature con dilatazione dei componenti possiamo annoverare, come già Soldani 2009, anche quelle in cui i costituenti inarcati siano divaricati da epifrasi: la figura, infatti, è considerata dalla retorica come una forma di *traiectio verborum*, e in particolare come un «iperbato tra membri coordinati, anziché tra elementi in rapporto di subordinazione, tra i quali si verifica l'iperbato nella sua forma canonica».³²⁰ La soluzione è abbastanza diffusa nei sonetti tassiani, e l'ampio numero di occorrenze permette di dettagliare maggiormente la casistica a seconda della categoria grammaticale degli elementi coordinati a distanza.

54. Tra sintagmi aggettivali

Non è la categoria maggiormente diffusa, ma si contano ugualmente alcune occorrenze: IV 84, 5-6 «*tanti* scrittori / *e boni* avesse in ogni parte il mondo», e V 21, 2-3, con simile costruzione al verso *b*, «da le porte del Cielo il più *giocondo* / anno *e felice* che mai vide il Mondo». Si aggiungano qui i casi in cui ad un aggettivo viene coordinato un complemento di qualità, che svolge uguale funzione 'attributiva': I 13, 12-13 «non accrescer il duol, che *sì pungenti* / sono i suoi sproni, *e di sì crude tempre*»; I 77, 5-6 «cominciò questa età, che prima *vile* / era *e di poco pregio*, a farsi bella».

55. Tra sintagmi nominali

Si considerano qui anche i sintagmi preposizionali. Come già in Petrarca, la categoria conta un gran numero di occorrenze. Spesso a dilatare i due costituenti coordinati si frappone il verbo di cui gli elementi in epifrasi sono argomenti: I 78, 7-8 «*a più dolce soggiorno* / *ergessi, et a più excelsa e degna meta*»; I 83, 10-11 «*le crudeli empie procelle* / del mar sprezzando, *et ogni fero vento*»; II 8, 5-6 «se per

³²⁰ Mortara Garavelli 2012, p. 229. Così anche Cherchi 1995, p. 34: «L'epifrasi è, dunque, una forma particolare di iperbato in quanto, pur presentando un'inversione o trasposizione, vi aggiunge un elemento di accessorietà che la distingue da figure affini come l'anastrofe o la *traiectio*».

vera virtute *al ben perfetto* / salir si pote, *et agli eterni onori*». Il giro sintattico può prolungarsi anche per più di due versi: II 87, 6-8 «dal cui sguardo gentil *vive fiammelle* / spargeva Amore in queste parti e 'n quelle, / *e pioggia* di dolcezza eterna e folta»; III 49, 2-4 «se *il vostro sole* / chi veste d'erbe i prati e di viole / copre di nubi, *e le sue luci liete?*».

Altre volte, invece, in epifrasi si trovano due complementi retti da un comune aggettivo interposto: II 19, 1-2 «A te pur torno, *di vergogna* il volto / tinto, *e di fredda tema*, alto Monarca»; II 71, 1-2 «Sacro intelletto, *del divino amore* / acceso, *e di beltà che non vien meno*».

Accade spesso di ritrovare l'epifrasi contestualmente ad un iperbato (considerato qui semplicemente come 'allontanamento' anche tramite un solo complemento intruso, e quindi come «violazione del "principio dell'affinità degli elementi"»³²¹), per cui ha luogo, a intarsio, «la reciproca interruzione di due sequenze coese»: ³²² I 11, 10-11 «ché con voi PARTE *i suoi dolci pensieri* / SÌ BELLA DONNA, *e l'alte oneste voglie*», in cui si aggiunge anche inversione tra verbo e soggetto; I 26, 1-2 «Deh perché, Morte mia, NON DATE *al vero* / CREDENZA, *alla mia fé candida e bianca*»; V 28, 9-10 «come *grave prudenza* ORNA E COLORA, / *e senil senno*, IL BELL'ANIMO VOSTRO». Simili per effetto finale sono poi i casi in cui in riporto al verso *b*, oltre al verbo reggente, c'è un complemento retto solamente dal primo dei due elementi coordinati: III 13, 7-8 «ché 'l futuro SCORNO / vede DE' FIGLI, *e 'l suo danno maggiore*»; III 51, 1-2 «Mentre rugiada *dal gelato* RAGGIO / cadrà DI CINZIA, *e da le fredde stelle*». In qualche caso, infine, i sintagmi disposti in epifrasi sono coinvolti anche in una enumerazione: V 167, 10-11 «*bellezza, castità, senno e valore* / in un soggetto, *e grazia e leggiadria?*». Interessa notare che l'elemento sintattico che dilata la coppia dittologica è, nella grande maggioranza delle occorrenze, e anzi quasi esclusivamente, in riporto al verso *b*, come si vede negli esempi; raramente l'inserito si trova solamente in innesco al verso *a*, lasciando il secondo elemento coordinato libero di espandersi lungo tutto il verso *b*: I 85, 9-10 «ond'io, che solo ho *da' vostr'occhi pace*, / *e da le saggie angeliche parole*». Questo veicola «una doppia pausa intonativa, quella determinata

³²¹ Roggia 2003, p. 180.

³²² Soldani 2009, p. 177.

dal taglio metrico e quella che precede il *colon* dislocato, a cesurare il secondo verso»:³²³ questa forma di inarcatura, che formalmente sarebbe funzionale alla legatura dei versi tramite aggiunzione, in realtà è utilizzata da Tasso proprio nella sua variante meno banale e, per così dire, a più alto gradiente di dinamismo interno.

56. *Tra predicati*

I casi significativi sono davvero pochi, fermo restando che la figura per essere tale deve coinvolgere solamente i predicati che condividano il medesimo complemento nucleare senza ripresa pronominale, e non due predicati semplicemente coordinati: IV 11, 9-10 «Tu col veleno tuo *spargi* di sorte / ogni dolce d'amore, *e rendi amaro*».

d. Qualche considerazione sulle inarcature tassiane

Scrivono Barbara Spaggiari che «se c'è un autore che, nel primo Cinquecento, ha esaltato l'uso dell'*enjambement*, adottandolo in modo endemico nelle sue composizioni liriche (i sonetti, in particolare), e teorizzandone le necessità sul piano della poetica, questi è Bernardo Tasso».³²⁴ La studiosa riconosce, dietro alcune affermazioni di poetica autoriali, la volontà di Tasso di servirsi dell'inarcatura per ridurre «l'impatto fonico-ritmico della rima», la quale è in effetti biasimata dal poeta come impedimento al libero scorrere della poesia: «l'*enjambement*, per Bernardo Tasso, costituisce insomma un rimedio contro quella “vicinità” delle rime che, inevitabilmente nel sonetto, è a lui discara almeno quanto risulta piacevole e gradita al raffinato gusto del Bembo».³²⁵ Di sicuro la dichiarazione tassiana circa la necessità di nascondere la rima diventa evidente in riferimento ai generi metrici nei quali l'autore dichiaratamente si propone imitare la poesia esametrica latina;³²⁶

³²³ Soldani 2009, p. 176.

³²⁴ Spaggiari 1994, p. 111.

³²⁵ Spaggiari 1994, p. 121.

³²⁶ Nella lettera a Ferrante Sanseverino del 1534, infatti, Tasso stesso parla di «altre mie composizioni» (Tasso 1995, I, p. 9), in riferimento forse non tanto ai sonetti quanto ai componimenti in metro sperimentale del secondo libro con i quali si proponeva di rendere l'esametro latino e nei quali la rima, seppur necessaria, risultava dunque doppiamente inopportuna. Per questi argomenti, rimando al § III.6 I METRI SPERIMENTALI, pp. 474 ss.

tuttavia è certamente vero che anche nei sonetti gli *enjambements* sono molto frequenti, e sono attestati in tutte le posizioni, sia all'interno di quartine e terzine, sia tra una partizione e la successiva. Mentre «in Petrarca la costruzione continua a venire utilizzata in funzione strutturante in rapporto alle partizioni metriche», per Tasso può allora talvolta valere quanto afferma Zuliani per Bembo prima e per Della Casa poi, ovvero che l'autore nella composizione dei sonetti «tende ad una maggiore libertà sintattica»³²⁷ entro e tra le strofe. A partire dalla constatazione che l'inarcatura, in molti autori del primo Cinquecento, è sempre più un tratto sistematico di organizzazione di una sintassi autonoma rispetto alla griglia metrica soggiacente, possiamo forse per Tasso trarre le considerazioni che seguono.

La prima. Il contrasto tra confine metrico e confine di sintagma o di frase acuisce la notevole complessità sintattica di alcuni luoghi della lirica tassiana. È quanto emerge con evidenza già in alcuni degli esempi riportati in precedenza, ai quali aggiungiamo qualche altro passo che dimostra come talvolta la torsione della linea sintattica arrivi a pregiudicare la comprensibilità del dettato.

Nel primo dei casi riportati, l'inarcatura separa non solo il complemento oggetto anteposto e il verbo reggente, ma anche il complemento *di lauro* retto da *non degni*, in iperbato rispetto all'aggettivo che lo regge. Il risultato non è di così immediata accessibilità, poiché alla lettura il complemento *di lauro* sembrerebbe essere un argomento del verbo *cingo*; la ristrutturazione diventa necessaria all'arrivo del complemento *di fior*:

sedendo a l'ombra, I *non degni* CAPELLI
di lauro CINGO di fior bianchi e gialli
 (I 44, 7-8).

Nell'esempio seguente, invece, i primi tre versi della quartina sono coinvolti in un'ampia inarcatura tra il soggetto *io* in attacco di partizione e il predicato verbale *bagno* che giunge al verso 7; in questo arco sintattico si inserisce, ai versi 6-7, una doppia inarcatura in iperbato da un lato tra il determinante *queste* e il suo sostantivo

³²⁷ Zuliani 2009, p. 183.

luci, dall'altro tra l'aggettivo *schive*, in anastrofe rispetto al sostantivo a cui si riferisce, e il complemento dipendente *d'ogni piacer*:

io lungi da l'amata alta beltate
nido de' miei desir, con *queste* SCHIVE
luci D'OGNI PIACER, bagno le rive
d'Arbia, e le verdi sue piagge onorate
(II 37, 5-8).

Proseguendo nell'esemplificazione, nella prima quartina del sonetto proemiale del quarto libro, l'anastrofe tra oggetto (*l'onde*) e verbo (*mischiava*) è complicata dall'anteposizione in iperbato del complemento di specificazione dell'oggetto; il soggetto della subordinata temporale, poi, (*il gran Tirreno*) si infila proprio tra il genitivo anteposto e l'oggetto:

Mentre *di cento fiumi alteri e chiari*
con la faccia tranquilla IL GRAN TIRRENO
l'onde raccolte nel suo vasto seno
MISCHIAVA cogli umor salsi et amari
(IV 1, 1-4).

Un ultimo esempio. Poco intuitiva alla lettura è anche la conformazione sintattica della terzina seguente, nella quale, se non interpreto male, non solo il soggetto (*il Tebro*) è inarcato sul predicato (*vide*), ma la costruzione del periodo è anche complicata dall'anteposizione inarcata, rispettivamente, del predicativo (*carchi*) sui soggetti dell'infinitiva (*Cesare e l'Africano*, in epifrasi) e dei genitivi (*d'Africa e di Francia*) sui complementi retti dal predicativo (*di palme, di corone e d'auro*).³²⁸

Già d'Africa e di Francia il Tebro altero

³²⁸ Per soluzioni sintattiche simili nei sonetti di Bembo (anche se a ben vedere lì complicate ulteriormente dalla presenza di subordinate interposte), Amelia Juri afferma che «è forse più opportuno pensare alla pressione del modello latino più che all'esempio petrarchesco, benché queste distrazioni siano attestate nei *Fragmenta* e percepite come peculiari dello stile *grave* a metà Cinquecento, come ha mostrato Afribo 2001» (Juri 2017c, p. 149).

La ricerca di una sintassi retoricamente connotata ben si accompagna alla presenza di quelle categorie di inarcatura che spezzano nuclei sintattici molto coesi, e che dunque hanno un forte impatto sulla linea intonativa portando nel dettato un maggior grado di instabilità e asprezza: nei sonetti di Tasso sono tutto sommato frequentate le categorie di *enjambement* più rare nella tradizione, che comportano la presenza di quelli che i teorici del Cinquecento, Torquato *in primis*, considerano veri e propri 'versi rotti'.

Dando un'occhiata alla diacronia delle raccolte tassiane, possiamo vedere come la presenza di queste inarcature 'forti' conosca nel tempo una forse non troppo evidente ma certo significativa variazione. Prendiamo a campione alcune delle categorie che negli spogli sintattici risultano infrequenti sino al primo Cinquecento a causa del forte impatto che provocano nella linea intonativa (vedi Tabella [1]). In particolare facciamo riferimento ai tipi: *Nome / aggettivo*; *Dittologia enjambée* (escludendo le forme di coordinazione allungata in enumerazione); *Comparativo / secondo termine di paragone* (considerando solo i comparativi di maggioranza, che risultano maggiormente legati al secondo termine); *Preposizione / nome*; *Verbo modale / infinito*; *Avverbio / preposizione*; *Copula / predicativo*; *Frase / avverbio*; e, con ordine invertito dei costituenti, *Genitivo / nome* e *Complemento / aggettivo*. La Tabella [1] riporta il numero di occorrenze di tali inarcature sul totale dei sonetti dei primi tre volumi e su quello degli ultimi due; è poi indicata l'incidenza percentuale dei sonetti che contengono questi sintagmi inarcati sul totale dei sonetti delle raccolte: la comparabilità dei dati è garantita anche dal fatto che il totale dei sonetti dei primi tre libri è quasi equivalente a quello degli ultimi due (rispettivamente 272 componimenti nei primi e 275 nei secondi). Come si può facilmente vedere scorrendo le righe della tabella, in 7 delle tipologie prese in esame la frequenza è più alta nella seconda parte della produzione rispetto alla prima. Solamente in 3 casi invece si incorre nella situazione opposta, in cui cioè la figura inarcata è attestata soprattutto nei libri degli anni '30 ed è meno produttiva nelle ultime raccolte. Sembra allora che nell'ultimo Tasso ci sia una maggiore attenzione

per le inarcature che creano un profilo sintattico più tortuoso. Questo crescente interesse si realizza in alcuni casi nel recupero di figure rare in tutta la tradizione (quasi dei preziosismi), funzionali allo scopo di ‘rottura’ dei versi. L’unica occorrenza tassiana dell’inarcatura *Preposizione / nome*, ad esempio, è proprio nel quinto libro (la già ricordata V 48, 12-13 *dopo / mille e mill’anni*), e negli ultimi due volumi sono anche due delle tre attestazioni tassiane del tipo *Copula / predicativo*. In altri casi, l’attenzione alle inarcature ‘forti’ porta il poeta ad incrementare nelle liriche delle ultime raccolte la presenza di figure *enjambées* già attestate nella prima produzione in quantitativi limitati: è così per gli *enjambements* in anastrofe *Genitivo / nome* e *Complemento / aggettivo*, che conoscono un forte aumento nell’ultimo libro (con rispettivamente 11 e 9 occorrenze), ma anche per le inarcature *Nome / aggettivo* (13 presenze nella raccolta del ’60) e per i casi di dittologia *enjambée* (16 occorrenze nello stesso volume). È interessante notare, per altro, che proprio queste figure appena ricordate conoscevano una discreta diffusione anche nella prima edizione del primo volume, uscito a stampa nel 1531; molti dei sonetti che le contenevano, però, vennero poi eliminati da Tasso nella ristampa del 1534 (vennero cassati 3 dei 4 sonetti con *Nome / aggettivo*, 7 degli 8 sonetti con dittologia inarcata, 1 dei 4 sonetti con *Genitivo / nome* e 3 dei 6 sonetti con *Complemento / aggettivo*). È quanto osserva anche Barbara Spaggiari: la studiosa afferma infatti che nella seconda ristampa del primo volume «Bernardo elimina i sonetti dove l’*enjambement* è troppo insistito o vistoso (troppo dellacasiano, per così dire), mostrando come sempre di essere eccessivamente sensibile alle critiche altrui; lascia solo le spezzature di tipo più ‘prosastico’, quelle che gli consentono di mantenere la fluidità e scorrevolezza del ritmo».³²⁹ La considerazione necessiterebbe di un più approfondito vaglio su base linguistica, poiché di fatto non tutte le occorrenze di inarcatura ‘forte’ scompaiono nella ristampa; e si ricordi inoltre come il processo selettivo dal volume del 1531 al volume del 1534 sia condotto dal poeta anche su altre basi, ovvero di genere metrico e di contenuto. Rimane però un’intuizione degna di nota, che trova conferma almeno per alcune delle categorie considerate, e che associata ai dati raccolti in tabella ci permette forse di ipotizzare che Tasso sperimenti nei primissimi anni ’30

³²⁹ Spaggiari 1994, p. 122.

soluzioni formali ardite, sulle quali decide di ritornare con aumentata consapevolezza nell'ultima sua produzione. Su quest'ultima probabilmente agisce allora la lezione delle *Rime* casiane, le quali, uscite nel 1558, legittimano questi dispositivi nella *koinè* del petrarchismo 'grave'.

La seconda considerazione. Anche in Bernardo Tasso «*ordo artificialis* e discorso che è lungo e si inarca rappresentano [...] le due facce interrelate di una stessa moneta».³³⁰ Con il 'rompimento de' versi' provocato da inarcature distattiche convivono, come abbiamo già visto in precedenza, numerosissimi casi in cui invece l'inarcatura è funzionale alla strutturazione del 'discorso lungo', ossia al «protrarsi *ad libitum* della spinta cataforica dominante, che costringe ad attraversare il testo poetico come vagando alla ricerca di un oggetto perduto, che sappiamo presente ma che sfugge al nostro controllo».³³¹ Il nutrito gruppo di inarcature sintattiche 'deboli' (*Soggetto / verbo* o *Verbo / complementi*), l'abbondanza di *enjambements* che separano un complemento ampliato da relative dall'elemento reggente e la presenza significativa delle inarcature in iperbato fanno gioco ad una sintassi che si estende in lunghe campate. E a questo stesso esito concorrono anche le inarcature in anastrofe, assai frequentate da Tasso, le quali, come già abbiamo ricordato, hanno di per sé una natura «cataforica», ovvero rilanciano costantemente l'intonazione in avanti in attesa del compimento sintattico. La presenza di questi fenomeni non stupisce; anzi, essi sono in linea, mi sembra, con quanto rileva Andrea Acribo circa la produttività della categoria del 'discorso lungo' nella poesia cinquecentesca. Ma sarà senz'altro da notare come nella poesia tassiana tali dinamiche di allungamento e complicazione della linea sintattica su più versi vadano di pari passo con una serie di altri fenomeni sintattici (quali la predilezione per la prolessi della subordinata, o la grande frequenza di strutture con espansione relativa, per i quali cfr. § III.1 IL SONETTO, par. 2 *Il trattamento sintattico delle parti metriche legate*), che mostrano la spiccata predilezione del nostro autore per una sintassi che supera abbondantemente le partizioni metriche e le convoglia verso soluzioni continue. In ogni caso, la presenza di strutture in cui la linea del discorso si inarca su più versi può essere ricondotta ad una tendenziale ricerca di un'argomentazione dai toni

³³⁰ Acribo 2001, p. 186.

³³¹ Soldani 2009, p. 198.

gravi. È quanto sembra avanzare anche Renzo Cremante: «all'interno di una partitura orientata secondo i propositi della 'gravità' [...], sarà davvero del tutto plausibile [...] riscontrare che il 'circonducimento' della sentenza non rimane sempre circoscritto ai due membri sirrematici separati dalla pausa del verso, ma interessa una porzione metrica o strofica più ampia, riguarda l'*ordo verborum* di tutta quanta la superficie sintattica dei versi *enjambants*». ³³²

La terza considerazione. Come abbiamo visto, molto spesso il ritorno di una stessa figura inarcante si accompagna alla presenza di strategie discorsive simili e di tessere lessicali identiche, o quasi. La presenza di tematiche ricorrenti nella produzione autoriale senz'altro favorisce e in parte giustifica il frequente utilizzo di certe famiglie lessicali; tuttavia queste non solo ricorrono nei versi, ma sono spesso disposte secondo le medesime conformazioni sintattiche: Tasso da un lato mantiene la varietà delle tipologie di inarcatura offerta dalla tradizione, cimentandosi anche nei tipi meno vulgati (pochissime delle categorie rinvenute in Petrarca e nella poesia precedente a Tasso, mi sembra, mancano nelle *Rime*), dall'altro molto spesso realizza tali figure impiegando lo stesso materiale. La molteplicità è, per così dire, nella *langue* delle possibilità strutturali e non nella *parole* delle realizzazioni linguistiche. Come ricorda Cabani per il *Furioso* con considerazioni che possono forse anche servire al nostro caso, esisterebbe infatti una sorta di doppio condizionamento tra ritmo e *topoi* lirici: da un lato «il ripetersi di situazioni narrative [*o liriche*] topiche [...] favorisce ovviamente il ritorno di schemi lessicali e sintattici e dei modelli ritmici che li accompagnano», dall'altro «la memorabilità di certi costrutti e la possibilità di percepirne il ritorno [...] si legano a fattori diversi: di ordine lessicale, ritmico-sintattico, ritmico-timbrico e anche retorico (ritorno di figure)». ³³³ Ne consegue, anche qui, una sorta di percepibile 'memoria ritmica', capace di orientare l'orizzonte di attesa del lettore tra i versi e lungo lo sviluppo argomentativo.

³³² Cremante 1967, p. 386.

³³³ Cabani 1990, p. 129.

e. Tabella [1]. Variazione diacronica di alcune categorie di inarcatura

Tipologia di inarcatura		Totale I, II, III <i>Amori</i>	Totale IV, V <i>Rime</i>
Nome / Aggettivo	n	8	19
	%	2.94	6.91
Dittologia	n	14	21
	%	5.15	7.64
Comparativo / II termine	n	6	11
	%	2.21	4
Preposizione / nome	n	0	1
	%	0	0.36
Modale / infinito	n	8	6
	%	2.94	2.18
Avverbio / preposizione	n	2	4
	%	0.74	1.45
Copula / predicativo	n	1	2
	%	0.37	0.73
Frase / avverbio	n	3	0
	%	1.10	0
Genitivo / nome	n	6	15
	%	2.21	5.45
Complemento / Aggettivo	n	16	11
	%	5.88	4

III. LA SINTASSI DELLE FORME METRICHE

*è una tempesta anche la tua dolcezza,
turbina e non appare,
e i suoi riposi sono anche più rari*
EUGENIO MONTALE

Partendo dall'assunto condiviso che «metrica e sintassi costituiscono due diversi livelli di strutturazione, due dimensioni, della *medesima* linea del discorso»,³³⁴ avvio ora un tentativo di analisi delle modalità con cui la sintassi si compagina con la forma metrica. Delineo preliminarmente qualche premessa teorica, oltre che i criteri di schedatura adottati per lo studio della sintassi e per la classificazione delle dinamiche che si instaurano tra quest'ultima e le partizioni della forma metrica.

1. I criteri di schedatura

I criteri di schedatura che ho utilizzato seguono da vicino quelli elaborati da Soldani per lo studio della sintassi del sonetto petrarchesco.³³⁵

In primo luogo, la scelta di condividere tali parametri è dovuta al fatto che essi, adottando il rilievo linguistico come punto di osservazione privilegiato per l'analisi del testo, si dimostrano capaci di rendere in maniera adeguata il 'fenotipo' formale a partire da indagini sul 'genotipo' sintattico.

In secondo luogo, la convergenza del metodo e la sostanziale uniformità dei criteri di studio consentono la confrontabilità dei risultati. I dati tassiani potranno così essere accostati non solo a quelli petrarcheschi, ma anche a quelli che derivano dagli studi sintattici condotti su altri autori della tradizione a partire dalle medesime istanze metodologiche. Il lavoro presentato nelle pagine che seguono vuole dunque

³³⁴ Soldani 2009, p. 4.

³³⁵ Il riferimento è a Soldani 2009.

porsi in sostanziale continuità con questa linea di indagine sulla sintassi degli istituti metrici della tradizione, nella convinzione che i risultati ottenuti non debbano essere considerati solamente in modo *assoluto*, ovvero in una prospettiva interna alla produzione tassiana che apparirebbe talvolta fuorviante, ma anzi traggano forza ermeneutica dalla possibilità di un confronto con la storia delle forme e con l'orizzonte del petrarchismo coevo. Dal contributo critico di Soldani e da altri successivi ai quali rimando nelle note³³⁶ traggio dunque dati importanti per la ricostruzione di traiettorie evolutive e per l'individuazione di forme di ripresa e torsione dei modelli.

Pur in un'ottica di sostanziale condivisione, i criteri di schedatura sono comunque di volta in volta necessariamente discussi, per saggiarne la tenuta entro i testi tassiani e adattarli, quando necessario, alle peculiarità compositive dell'autore.

Infine andrà ricordato che l'atto di schedatura formale, per quanto si avvalga di criteri efficaci e oggettivi, rimane sempre vincolato, irrimediabilmente, ad una certa quota di interpretazione personale da un lato, e ad un certo grado di semplificazione dall'altro: più che sul singolo dato statistico e percentuale, dunque, varrà la pena fissare l'attenzione sui tratti che definiscono in maniera chiara il modo compositivo dell'autore.

2. Il periodo

Si concorda con Soldani e Bellomo³³⁷ nel ritrovare la definizione di periodo in quelle elaborate, in maniera del tutto simile, da Renzi («diamo al termine di “periodo” il significato rigoroso di unità sintattica composta di una sola frase principale, più un numero indefinito di frasi subordinate»³³⁸), Tonelli («unità sintattica costituita da una sola sovraordinata e dall'insieme delle sue

³³⁶ Ricordo almeno Benzi 2008, Guidolin 2010, Di Dio 2010 e 2013, in parte Baldassari 2015, Bellomo 2016, Juri 2016. Altri studi sono ricordati di volta in volta nelle note.

³³⁷ Cfr. Soldani 2009 e Bellomo 2016.

³³⁸ Renzi 1988, p. 190.

subordinate»³³⁹) e Boyde («una *frase* è una struttura *libera* che possiede almeno un soggetto e un predicato. Essa può consistere in una sola proposizione: in tal caso, si chiama *frase semplice*; o in una proposizione “principale” accompagnata da una o più proposizioni “dipendenti” dalla “principale” [*frase complessa*]»³⁴⁰). Se per *frase semplice* intendiamo dunque «quella frase in cui nessun elemento è costituito da una frase, in cui cioè tutti gli elementi sono rappresentati da sintagmi»,³⁴¹ con *periodo* indichiamo invece «una compagine sintattica composta da una sola frase indipendente, più eventualmente una o più frasi subordinate». ³⁴²

3. La coordinazione

Diretta conseguenza della nostra definizione di *periodo* è che due proposizioni coordinate sono considerate come due periodi distinti. Il rapporto di coordinazione vero e proprio sussiste allora, generalmente, solo tra sintagmi della medesima proposizione.

Tale regola è infranta da alcune eccezioni, come espresso anche nei lavori già citati di Soldani e Bellomo.³⁴³ Anche qui consideriamo infatti coordinate, e quindi parte del medesimo periodo, le proposizioni che:

- a. reggano la stessa proposizione subordinata, sia prolettica che posposta.³⁴⁴ Rientrano in questa categoria, come vedremo, anche i casi di due predicati preceduti dallo stesso sintagma, anche vocativo, espanso da relative (*Sn + Rel*);
- b. presentino ellissi verbale in uno dei due membri della coordinazione.

³³⁹ Tonelli 1999, p. 22. La definizione corrisponde alla categoria da lei indicata come ‘periodo semplice’.

³⁴⁰ Boyde 1979, p. 205. Quello che qui chiamiamo *periodo* è da Boyde chiamato *frase complessa*, ma la sostanza rimane, mi sembra, la medesima.

³⁴¹ GGIC I, p. 35. Allo stesso modo procede anche Bellomo 2016, p. 161.

³⁴² Bellomo 2016, p. 162.

³⁴³ Cfr. Soldani 2009, p. 11 e Bellomo 2016, p. 162.

³⁴⁴ Per Tonelli 1999, invece, la subordinata è retta solamente dalla prima delle due reggenti; mentre la seconda è considerata principale indipendente.

In entrambi questi casi, infatti, il legame tra le due parti non è dato dalla sola sindesi, ma il quoziente di legato è accresciuto da (almeno) un altro fattore sintattico e testuale, ovvero la condivisione del predicato o di una subordinata.

4. La subordinazione

L'identificazione dei rapporti ipotattici è, invece, più complessa. Il rapporto di subordinazione tra due partizioni metriche può strutturarsi in diversi modi, alcuni più semplici e ovvi, altri più difficili da riconoscere in modo univoco. Di seguito do conto dei criteri utilizzati per schedare la subordinazione; tali parametri sono sostanzialmente ricavati da quelli utilizzati da Soldani³⁴⁵ e da Bellomo³⁴⁶ nei loro lavori, salvo alcuni aggiustamenti di cui informerò.

a. *Subordinazione con congiunzione*. Rubrico tra le subordinate, com'è ovvio, «tutte le proposizioni introdotte da congiunzione subordinante (*perché, quando, dove, ove, sì che, poi che, però che* etc.)». ³⁴⁷ Considero subordinate anche le proposizioni introdotte da *tal che* e da *sì che*, che sono definite “subordinate consecutive libere”. ³⁴⁸

Rari sono i casi tassiani di *cum* e *ut inversi*. Nelle occorrenze di *cum inversum* si procede «assegnando lo status di dipendente temporale alla frase introdotta da *quando*», come in questa stanza d'ottava: ³⁴⁹

De l'apollineo albergo avean già l'Ore
aperta l'aurea porta, e come suole,
adorno di celeste aureo splendore,
s'apparecchiava per uscir il Sole;
già si fuggiva il mattutino albore,
e togliea l'ombra a l'erbe e a le viole,

³⁴⁵ Soldani 2009, p. 15 ss.

³⁴⁶ Bellomo 2016, p. 164 ss.

³⁴⁷ Bellomo 2016, p. 164.

³⁴⁸ Come indicato in GGIC II, p. 829 e pp. 831-832, e in GIA II, p. 1094: «*senza antecedente, o libere*, quando il modificatore (*tale, sì*) si trova subito prima dell'introduttore *che* (nella grafia può essere fuso con questo in un'unica parola: *talché, sicché*, ecc.).

³⁴⁹ Soldani 2009, pp. 15-16.

QUANDO cacciate le notturne larve,
la pargoletta al suo bel regno apparve.
(III 67, xlvi).

Il costruito con *ut inversum*, invece, che oltre ad essere molto raro in Tasso non compare mai ad inizio di partizione, è considerato come un nesso consecutivo “giustapposto”.³⁵⁰ Un caso è nella seconda quartina del sonetto V, 65:

fra sì rare eccellenze io mi confondo,
cotanta copia agli occhi mi si mostra
di bellezze, che indora, imperla e inostra
ovunque miro, e fa lieto e giocondo
(V 65, 5-8).

Come Soldani, inoltre, non distinguo dai casi di prolessi della subordinata i casi di costrutti ‘a festone’, come li ha definiti Cesare Segre,³⁵¹ ovvero quei casi in cui la congiunzione ad apertura di periodo sia lasciata isolata a causa dell’interposizione di una subordinata prolettica.

b. *Subordinazione prolettica che termina oltre il taglio metrico*. Nel caso in cui la subordinata sia prolettica e la principale arrivi dopo l’inizio della partizione successiva, vale quanto stabilito da Soldani, ovvero che tra le due parti del metro vi è un rapporto di subordinazione con prolessi. Infatti, nonostante le due partizioni siano collegate anche dai rapporti di inarcatura o di coordinazione che sussistono tra i costituenti della subordinata stessa, tuttavia, «dovendo comunque attribuire il caso a una sola categoria, [*si ritiene*] ‘dominante’, primario, il rapporto di dipendenza tra la subordinata anteposta e la principale».³⁵²

c. *Subordinate relative*. Nell’identificazione dei rapporti sintattici che intercorrono tra una proposizione reggente e una sua subordinata relativa, occorre

³⁵⁰ Così non solo in Soldani 2009, p. 16 n., ma anche in Bellomo 2016, p. 164, il quale si avvale a sua volta, per questa circostanza, anche dell’esempio metodologico di Benzi 2008, pp. 13-14.

³⁵¹ Cfr. Soldani 2009, p. 17.

³⁵² Soldani 2009, p. 17.

in primo luogo tentare di riconoscere se la relativa sia restrittiva o appositiva. Mi allineo nel considerare subordinate le relative *restrittive*, ovvero quelle che «limita[no] la classe degli oggetti designata dall'antecedente e concurr[ono] insieme all'antecedente ad individuare univocamente il referente»,³⁵³ e considero invece non subordinate quelle *appositive*, che sono introdotte da «il quale, la quale, ecc, spesso in funzione di soggetto»³⁵⁴ e che possono, com'è noto, essere considerate alla stregua di *nessi relativi*, dal momento che «in questa costruzione, (art. +) *quale* è assai vicino ad un pronome dimostrativo, e la frase relativa è spesso parafrasabile con *e questo/ e quello/ costui*». ³⁵⁵

Da questi assunti ricaviamo due altri criteri operativi.

In primo luogo, i frequenti casi di anadiplosi nella sintassi tassiana sono stati considerati alla stregua di relative appositive, ovvero come frasi giustapposte, dal momento che tali riprese possono essere considerate delle “apposizioni grammaticalizzate” e possono quindi «essere riformulat[e] da una frase indipendente»: ³⁵⁶

Deh scendi qui, dove rivolto al cielo
 lagrima Icasto, e ti sospira e chiama
 cangiando per la doglia il viso e 'l pelo;
 Icasto tuo, la cui celebre fama,
 adorna di gentil nova vaghezza,
 empié ciascun d'un'onorata brama
 (II 116, 31-36).

Ovviamente questa condizione viene a cadere nel momento in cui «le appositive [siano] in posizione incidentale», poiché qui, «com'è ovvio, non danno inizio ad un nuovo periodo». ³⁵⁷ Il sonetto seguente, dunque, è considerato monoperiodale:

³⁵³ GGIC I, p. 445.

³⁵⁴ Soldani 2009, p. 20.

³⁵⁵ GGIC I, p. 449. Per la trattazione teorica della distinzione tra le due categorie e per la difficoltà pratica di distinguere con precisione le une dalle altre nella sintassi cinquecentesca, si rimanda a Bellomo 2016, pp. 164 e ss.

³⁵⁶ Ferrari 2003, p. 250, ma cfr. anche Ferrari 2005, p. 30.

³⁵⁷ Bellomo 2016, p. 165.

O d'eterna virtù facella ardente,
 che nel tuo spirital caldo et intenso
 purghi la nebbia de l'umano senso
 che di tenebre ognor copre la mente,
 e con la fiamma tua chiara e lucente,
 ond'esce notte e giorno un lume immenso,
 scopri di van pensieri il nembo denso
 che ci asconde il camin de L'ORIENTE,
 DEL VERACE ORIENTE, OVE S'APPAGA
 ogni desire, ove l'occhio si sazia
 sol di mirar il gran Signor del mondo:
 mentr'io mi specchio in te, mentre si spazia
 nel tuo splendor divin la vista vaga,
 scaldami col tuo foco almo e giocondo.
 (IV, 77).

Il secondo corollario riguarda il relativo avverbiale *onde*. Considero *onde* come introduttore di un periodo indipendente quando esso sia capace di

unire due frasi concluse (o due sequenze testuali più ampie), ponendo il contenuto proposizionale della prima frase in relazione di causa a conseguenza con il contenuto proposizionale della seconda. Mentre "ricorrendo a una consecutiva subordinata si afferma l'esistenza di un rapporto consecutivo tra due fatti per mezzo di un'unica asserzione. [...] impiegando due frasi *non gerarchicamente ordinate*, il parlante compie due asserzioni, la seconda delle quali si pone come conclusione rispetto alla prima"³⁵⁸ [c.vo mio].

³⁵⁸ Frenguelli 2012, p. 357. La citazione interna è in De Roberto 2010. Tale funzione 'testuale' di *onde* come nesso tra una causa e una conseguenza è sottolineato anche in GIA, che attribuisce alla particella anche un valore causale all'interno di una struttura paratattica causale. In contesti siffatti la struttura sintattica è «costituita dalla sequenza di due frasi *dello stesso livello gerarchico* coordinate per asindeto o tramite *e*; i contenuti proposizionali espressi possono essere collegati da elementi avverbiali come *però*, *perciò* e *dunque*, o da SP anaforici generici [...] o specifici [...], oppure da SP relativi come *per la qual cagione/cosa*, o ancora da congiunzioni relative come *onde* e *per che*. La connessione può essere instaurata non solo tra frasi coordinate in senso stretto, ma anche tra blocchi testuali più ampi, come ad es. periodi complessi o porzioni uniformi di testi presentate dall'editore moderno come paragrafi» (GIA II, 995). Il concetto è interessante anche nel nostro caso se per porzioni uniformi di testi si intendono le partizioni del metro. Inoltre, in riferimento a *onde*, che Boyde 1979, p. 230 interpreta come "avverbio iniziale", Segre afferma che ha «una funzione poco dissimile da quella dell'*et*, a segnare il passaggio tra due parti d'una trattazione» (Segre 1952, p. 140).

Se invece *onde* può essere parafrasato con *in modo tale che* e regge il congiuntivo, allarghiamo le maglie della schedatura rispetto a Soldani e Bellomo e lo consideriamo introduttore di una subordinata consecutiva vera e propria, come in V 52, 9-14:

Te destra aura del Ciel sempre accompagni,
tal ch'avanzi coi fatti alti et egregi
del saggio e gran Tornone il bel desio,
OND'egli assiso sovra tutti i Regi,
ove lo chiama il suo valor natio,
fra' Principi TI VEGGIA eccelsi e magni.

Nei casi in cui sia possibile individuare un antecedente nominale e *onde* sia dunque un pronome relativo, lo si considera legante se introduce una relativa restrittiva, giustapposto se introduce una relativa appositiva o se costituisce un nesso relativo.³⁵⁹

d. *Il che/ché*³⁶⁰ *para-coordinativo*. Dedico maggiore spazio all'analisi della presenza multiforme del cosiddetto *che/ché* para-coordinativo, che ha un peso davvero rilevante all'interno dell'economia del sistema sintattico tassiano per l'elevato numero di occorrenze con cui ritorna nei testi.

In accordo con quanto suggerisce Soldani,³⁶¹ ho considerato il *che/ché* cosiddetto 'para-coordinativo' come giustapposto e quindi introduttore di una

³⁵⁹ Per la funzione sintattica di *onde* cfr. Boyde 1979, p. 231, ma anche GGIC I, p. 493, in cui gli *onde* sono considerati «avverbiali relativi indipendenti», ovvero senza antecedente. Allo stesso modo in GIA I, p. 482: «gli avverbi interrogativi di luogo ([...] *onde*), di tempo e di modo possono essere usati come relativi senza antecedente, analogamente ad altri interrogativi, e possono anche dare luogo a frasi avverbiali», quando non riprendano un antecedente espresso e diano luogo a frasi relative restrittive o appositive. Con questo valore li considera anche Soldani 2009, che infatti li scheda come introduttori di proposizioni indipendenti, a meno che non sia identificabile un coreferente nominale. Diversamente in Roggia 2001, p. 116, in cui *onde* è considerato sempre un subordinatore.

³⁶⁰ Non si considera oppositiva la presenza dell'accento (cfr. Tonelli 1999).

³⁶¹ «Il *che/ché* para-coordinativo costituisce – com'è noto – uno dei problemi cruciali della sintassi italiana antica, sul quale si sono cimentati molti studiosi [...]. Constatato comunque che, pur nell'eterogeneità delle posizioni, tutti grossomodo concordano nel non ritenere il *ché* portatore di vera subordinazione, quale sia poi la funzione che gli viene attribuita, ritengo opportuno adeguarmi all'opinione vulgata anche nella mia schedatura» (Soldani 2009, p. 24). I critici hanno adottato di

proposizione indipendente dalla precedente sia ad inizio di partizione che entro le stoffe. Con Boyde, considero alla stessa maniera il *per che*, considerato anch'esso «avverbio iniziale»:³⁶² I 47, 9-12 «e ben che seco più cortese tempo / portasse un giorno queste ardenti voglie, / non fieno l'ali sue veloci o preste; // PER CHE poco po' star che non si spoglie / l'anima, che 'l dolor circonda e veste, / e 'l ben che verrà poi non fia per tempo».

Il valore semanticamente molto debole della particella ha condotto la critica a ritenerla di fatto troppo esile per sostenere il peso di un legame sintattico tra le partizioni, e dunque incapace di essere «portat[rice] di vera subordinazione».³⁶³

volta in volta delle strategie differenti nella schedatura di questo nesso sintattico: Benzi 2008 scheda infatti su base alla semantica; Zuliani 2009 propone di schedare il *che/ché* sempre come subordinato, segnando tuttavia in nota quando esso rappresenta un nesso di subordinazione debole; Bellomo 2016, p. 165 si uniforma ai criteri di Soldani limitatamente ai casi ad inizio partizione.

Anche gli studi di grammatica storica, come abbiamo già detto, rilevano l'ambiguo status sintattico: «il costrutto esplicativo è quello in cui il connettivo, generalmente *ché*, introduce una frase che amplia o spiega un concetto o un'affermazione espressi nella sovraordinata. Si noti come il rapporto di causa-effetto che lega le preposizioni unite dal *ché* sia più debole rispetto a quello presente nelle proposizioni causali vere e proprie. [...] Dato che in alcuni costrutti causali e soprattutto in costrutti esplicativi la subordinazione è piuttosto debole, talvolta è difficile capire quale funzione abbia il *che*: si tratterà di un subordinatore o di una congiunzione coordinante? Il valore è causale oppure esplicativo? Per comprendere il valore di tali costrutti, bisogna quindi uscire dalla prospettiva sintattica tradizionale e cercare di analizzare gli esempi da un altro punto di vista: un'interpretazione fondata sulla struttura informazionale del discorso» (Frenguelli 2002, pp. 47-48).

³⁶² Boyde 1979, p. 231.

³⁶³ Soldani 2009, p. 23. Roggia considera i *che* polivalenti come subordinatori, pur riconoscendo che «la congiunzione che oppone in questi casi forti resistenze ai tentativi di attribuirle uno specifico valore semantico. Quando questo è meglio individuabile, è perché “il co-testo elimina delle opzioni”». Roggia aggiunge poi, in merito alla grande diffusione del *che* in Poliziano: «più che il grado di incertezza semantica che di volta in volta può essere attribuito al *che* [...], quello che importa è la preferenza delle *Rime* per un tipo di connettore che per sua natura è genericamente subordinante, tale cioè da non codificare gli esatti valori semantici del rapporto fra le proposizioni unite: un legame dunque, fondamentalmente agnostico o al limite proprio di una conoscenza intuitiva basata sull'accostamento più che sulla gerarchia e quindi di una sintassi pre-razionale com'è esemplarmente quella “parlata”» (Roggia 2001, p. 137).

Devoto propone di chiamare questa particella “*che* conclusivo”: «in realtà si tratta di una paratassi accompagnata da un segnale che non è ancora di vera coordinazione, ma non è più di dipendenza. In altre parole è un segnale di dipendenza che ha perduto la sua virilità e per questo ha valore, nonostante tutto, coordinante» (Devoto 1974, p. 205). E allo stesso modo opera anche Boyde nel suo studio sulle *Rime* dantesche; lo studioso, infatti, dopo aver affermato che il *che/ché* «a volte introduc[e] una vera subordinata, ma altre volte funzion[a] esattamente come avverbi[o]», cita in nota come esempio di tale funzione avverbiale la canzone lxxix (*Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*), la quale ai vv. 46-50 recita: «Mira quant'ell'è pietosa e umile, / saggia e cortese ne la sua grandezza, / e pensa di chiamarla donna, omai! / Ché se tu non t'inganni, tu vedrai / di sì alti miracoli adornezza» (Boyde 1979, p. 231).

Nonostante si possa dunque indubbiamente cogliere una forma di collegamento logico tra le due proposizioni connesse dal *che/ché*, tale condizione, nell'economia di una schedatura dei legami sintattici, non risulta sufficiente per considerare le due partizioni come legate: la proposizione introdotta dal *che/ché* rimane dunque *sintatticamente* indipendente.³⁶⁴

Occorre però riconoscere che in Tasso spesso questa particella pseudo-subordinante si trova in particolari contesti sintattici in cui risulta evidente un grado di consequenzialità non trascurabile tra le proposizioni coinvolte. Proviamo ora ad osservare da vicino tali situazioni.³⁶⁵

Forma iussiva + ché/che

Si tratta di un *pattern* sintattico in cui un imperativo/congiuntivo di esortazione o di comando è seguito da un *che/ché* reggente un indicativo. In tali contesti la sintassi veicola un atto illocutorio di tipo iussivo, ovvero una «richiesta di azione: può trattarsi di un ordine, di un'esortazione, di un'istruzione, di un consiglio, di una preghiera o un permesso».³⁶⁶ Tale costrutto diventa strutturalmente significativo quando il *che/ché* è ad inizio partizione, posizione in cui ricorre frequentemente nei sonetti tassiani, mentre invece è attestato in misura ridotta nei sonetti dei *Fragmenta*.³⁶⁷

³⁶⁴ Diversamente si procede se la frase introdotta da *che* è al congiuntivo: in tal caso si considera la proposizione come subordinata.

³⁶⁵ Per procedere ad una interpretazione del testo senza lasciare troppo campo alla soggettività, si è deciso di procedere schedando in modo da privilegiare la concezione giustapposta di tali proposizioni, per poi recuperare in sede di discussione la portata dell'impatto di tali nessi ad inizio partizione. Ho deciso di procedere in questa maniera non solo per «rendere più agevole la confrontabilità dei [...] dati» (Bellomo 2016, p. 168, che infatti procede allo stesso modo), ma anche e soprattutto a causa della fenomenologia stessa dei testi tassiani: la spiccata tendenza autoriale a creare archi sintattici lunghi con diffusi sviluppi ipotattici mi ha indotto a distinguere le varie gradazioni di intensità nei legami; in un autore come Tasso, insomma, il *che/ché* è poco legante e poco vincolante rispetto agli altri nessi di cui l'autore fa solitamente uso per connettere le partizioni metriche.

³⁶⁶ GGIC III, p. 152. «Sintatticamente, una frase iussiva diretta viene realizzata con il modo imperativo nel caso della II pers. sing e pl. e della I pers. pl., con il modo congiuntivo (presente) nel caso della III pers. sing. e pl.» (GGIC III, p. 155).

³⁶⁷ Lo ritrovo, infatti, solamente in *Rvf* 26, 88, 326. Il costrutto è invece diffuso nella *Commedia*: «Un uso caratteristico e molto frequente è quello di *ché* dopo prop. imperativa-esortativa: *If* IV 22 *Andiam, ché la via lunga ne sospigne*» (Agostini 1978, p. 374). In Tasso il costrutto è più frequente:

Guardate almeno que' vestigi santi,
 sì che de le gentil sue piante serbe
 il vostro almo terren forma in eterno;
ch' ancor verranno mille lieti amanti
 ad inchinarvi, né 'l gelato verno
 unqua vi spoglierà di frondi o d'erbe.
 (I 142).

La presenza di una proposizione introdotta da *che/ché* in seguito ad una esortazione, ad un comando o ad una domanda è documentata anche da Frenguelli, il quale, dopo aver constatato l'«indeterminatezza sintattica» del connettivo, considera la struttura come esprime la «motivazione dell'atto linguistico».³⁶⁸

solo considerando i sonetti, si ritrova a marcare l'inizio della partizione almeno in I 4, 85, 101, 108, 113, 137, 142; II 9, 31, 41, 47, 52, 84; IV 18, 27, 40, 69; V 10, 34, 43, 44, 48, 98, 134, 169, ma è presente anche negli altri schemi metrici, come ad esempio in questa stanza di canzone, in cui segna il passaggio tra fronte e sirma: «SCENDI talor in vece de l'Aurora, / la cui rara beltà vinci d'assai, / da l'odorate parti d'Oriente; // e con la fronte e co' tuoi chiari rai / SGOMBRA le nebbie, e le campagne infiora, / vestendo questo ciel di luce ardente: // CH'al tuo partir fur spente / quante fiamme d'onore e di virtute / bello il mondo rendean col chiaro lume; / né poi gentil costume, / né grazie qui fra noi fur più vedute, / ché teco diero a queste piaggie il tergo, / sdegnose d'abitar ogn'altro albergo» (III 57, v, 53-65). La sua diffusione è poi ancor più capillare se consideriamo anche le occorrenze all'interno delle partizioni metriche.

³⁶⁸ Frenguelli 2002, p. 272. Frenguelli nota un'alta frequenza della "Motivazione dell'atto linguistico" nella poesia antica, che si spiega con il fatto che tale struttura sintattica appartiene per lo più al momento introspettivo, che si sviluppa nella lirica stilnovistica e soprattutto in Petrarca (cfr. Frenguelli 2002, p. 312): «l'alta frequenza della "Motivazione dell'atto linguistico" si spiega con la sua appartenenza alla sfera emotiva. Infatti numerosi sono [...] i periodi che iniziano con un atto linguistico. Di questi, il 62% è costituito da un'Esortazione, il 22% da un'Esclamazione e il 16% da una Domanda» (Frenguelli 2002, pp. 283-284). Possiamo riconoscere in queste proposizioni quel tipo di enunciati descritti in GIA (e lì considerati però subordinati) che contengono il *motivo del dire*, «in cui il mittente presenta lo stato di cose che lo ha portato a dire qualcosa o a dirla in un determinato modo, giustificando così la sua enunciazione» (GIA II, p. 974): «dal punto di vista semantico la congiunzione subordinante causale *che* può essere usata anche per la causa fisica e per il motivo di fare, ma appare più specificamente dedicata al motivo di dire, ed in particolare al sottotipo illocutivo, nel quale la subordinata esprime ciò che ha spinto il parlante ad eseguire l'azione linguistica compiuta nella sua enunciazione» (GIA II, p. 984). Allo stesso modo anche GGIC II, p. 742-743: «*Che* ricorre in contesti molti ristretti determinati pragmaticamente dall'atto illocutivo imperativo [es. *Sbrigati, che sono le cinque; Copriti, che fa freddo*]. In questo caso *che* non è parafrasabile né con *poiché*, né con *perché*. Oltre che in GIA e GGIC, il costruito è considerato subordinante anche in Gruppo di Padova 1979 e in Agostini 1978.

Il costrutto si accompagna spesso ad una sfumatura semantica causale, come si vede anche nell'esempio appena riportato, ma non mancano i casi con dinamiche invece concessivo-consecutive, come nel caso seguente:³⁶⁹

seguite pur il cominciato stile
accusando color che 'l tergo danno
a l'opre degne di perpetuo onore,
che fra que' spirti ov'è mai sempre aprile,
ove non more il dì, né fuggon l'ore,
vivrete ancor più che 'l millesim' anno.
(II, 42).

Si è ritenuto più prudente considerare indipendenti le frasi coinvolte in tali contesti sintattici: il confronto con altri luoghi tassiani, strutturati in maniera analoga dal punto di vista argomentativo ma in assenza del *che/ché*, parrebbe infatti mostrare come la presenza della congiunzione non sia rilevante ai fini della costruzione testuale, e di conseguenza non sia sintatticamente incisiva nella direzione di una vera subordinazione. In altre parole, l'innegabile consequenzialità che correla le proposizioni agisce sul piano profondo della semantica del testo ma non viene resa con la necessaria evidenza sul piano sintattico, che è quello che pertiene alla schedatura. Si vedano ad esempio questi passi:

serbate quella imagine, che nacque
per esser Donna de le più perfette:

³⁶⁹ In questa direzione va anche Consales, che inserisce esempi di questo tipo tra le concessive paratattiche: «Le [*concessive*] argomentali condizionali sono delle proposizioni formalmente indipendenti espresse da un congiuntivo, un imperativo o il modale *potere* usati per esprimere sfide. In questi casi il contenuto della concessiva paratattica è riferito a circostanze ipotetiche, non a un dato di fatto. Ricorrono soprattutto in testi o passaggi stilisticamente elevati [...]. Il secondo termine del costrutto argomentativo è segnalato da marche avversative o, in qualche caso, da un *che* con sfumatura consecutiva» (Consales 2005, p. 562). L'autrice poi sottolinea che «i costrutti concessivi paratattici», se «da un punto di vista logico-semantico sono affini ai costrutti concessivi ipotattici», «si presentano come delle strutture coordinate». (Consales 2005, p. 560). Inoltre non deve trarre in inganno la presenza della particella *pur*, che non sempre, a mio avviso, porta nella direzione di una interpretazione concessiva: possono darsi infatti casi di *pur* con valore 'rafforzativo' rispetto all'esortazione che accompagnano (cfr. Tommaseo-Bellini 1929, alla voce *pure*: «quindi ha senso di esortazione o consigli, e s'accompagna coll'imperativo nella terza pers. e nella seconda: Creda pure, Stia pure sicuro»).

CH'io verrò a voi con immortale usanza
(I 4, 7-9)

Scuoti a tua voglia da l'ombrosa terra
l'umida notte, da quest'occhi mai
non sgombrerai la nebbia che gli oscura
(I 23, 9-11)

fugga il Tempo a sua voglia, e seco porti
l'etate, venga il crin canuto e bianco,
sempre un desio mi sarà sproni e freno
(I 38, 9-11).

Nei passi riportati la logica del discorso è la medesima, ma l'assenza del *che* negli ultimi due mostra come essa non si trasmetta lungo un rapporto di reggenza. Lo stesso si vede anche in questi altri due esempi, in cui la presenza del *che* appare altrettanto irrilevante per lo svolgimento del passo:

Ma siami vostra vista or chiara, or bruna,
or dolce, or fera, i' sarò quel che soglio,
e vivrà sempre meco il bel desire.
(I 20, 12-14)

ma siami pur contraria la mia stella,
ch'altra fronde non fia che copra e adombri
le chiome mie ch'un verde e bel Genebro.
(I 64, 9-11)

o in questi due, nel secondo dei quali il *che* dopo esortazione è sostituito dal *sì*, senza che vi sia, a parer mio, alcun cambiamento nel filo dell'argomentazione:

Alma gentil, dal cui bel raggio ardente
or si fa il terzo ciel vago e sereno,
che del divino amor chiusa nel seno
più d'altra chiara vivi, e più lucente,
VOLGI quell'alta et onorata mente,
ch'ebbe de' miei desiri in mano il freno,

qui dove di martir, d'angoscia pieno,
 piango l'umane tue bellezze spente,
 CHE mi vedrai in queste piagge assiso,
 mirando in quella parte ove dimori,
 chiamar il nome tuo solo e pensoso.
 O anime gentil di Paradiso,
 quanto v'invidio: che i miei dolci amori
 voi possedete, et io vivo doglioso.
 (II, 41)³⁷⁰

 Chiaro mio Sol, che i miei notturni orrori,
 e le tenebre mie col vivo raggio
 degli occhi allumi, ov'io imparai il viaggio
 di gir sicuro agli amorosi errori,
 SCOPRI la fronte, e MOSTRA di bei fiori
 al nostro verno un diletto maggio;
 tu vedi ben ch'or mi sollevo or caggio
 tra speranze, desii, dubbi e timori:
 MOVI l'aurato carro, e lieto torna
 a far il tuo oriente in questi campi,
 ove senza di te mai non s'aggiorna;
 Sì vedrem poi a' vivi accesi lampi
 farsi degli occhi tuoi la Terra adorna,
 e 'l cor gioir, benché più forte avampi.
 (I, 36).³⁷¹

Siccome ciò che interessa ai fini della schedatura è ritrovare quelle strutture di superficie che permettano di mappare i rapporti sintattici tra le proposizioni e tra le partizioni metriche, può allora valere anche per questi casi quanto afferma già Soldani nel considerare giustapposte le due parti dei costrutti di *ut inversum*, ritrovati da Natascia Tonelli nei sonetti petrarcheschi, ovvero che i criteri di schedatura adottati «escludono la presenza di subordinazione in assenza di una

³⁷⁰ La ricorsività della forma è spesso anche ricorsività lessicale. Si noti la somiglianza, ad esempio, dell'ultima terzina di questo esempio con I 11, 9-11: «Quanto v'invidio così lieta sorte, / ché con voi parte i suoi dolci pensieri / sì bella donna, e l'alte oneste voglie».

³⁷¹ La stessa intelaiatura sintattica è anche in IV, 35: Invittissimo Errico.. volgete l'armi.. non vi perdetes occasion sì bella.. sì vedrem poi ne la sua lieta sponda andar cantando "Errico" ogni donzella.

rappresentazione formale di tale rapporto: insomma, nella fattispecie, c'è indubbiamente un legame di consequenzialità a livello di sintassi profonda, che però non viene tradotto in superficie mediante una subordinazione».³⁷²

Il fatto che il rapporto di dipendenza logica veicolato dal *che/ché* sussista più ad un livello testuale che sintattico è ribadito anche dal fatto che «il connettivo *che* con valore causale si usa con frasi che indichino la causa dell'atto illocutivo con cui è trasmessa la frase a sinistra (o principale), non del suo contenuto proposizionale».³⁷³ Questo è lampante in testi come il seguente, dove il *che* non introduce la motivazione per cui è necessario *por fine alla guerra*, ma piuttosto il motivo dell'esortazione (*io esorto proprio voi*, e non qualcun altro, *perché solo a voi è lecito porre fine alla guerra*):

ponete fine a la pur lunga guerra,
a le miserie mie, ché a voi sol lice,
e sì buon'opra è ben degna di voi.
(V 120, 12-14).

In questi casi, la frase che contiene la motivazione dell'atto linguistico non può mai essere prolettica, come le altre subordinate, ma non potrà che essere posposta.

Infine, ci persuade a considerare indipendenti le due frasi anche l'annotazione che le proposizioni a semantica causale motivanti l'atto linguistico non contribuiscono a legare la sintassi, anzi: «se da un lato abbiamo le causali che favoriscono il proseguimento e lo sviluppo della linea sintattica [...]; dall'altro [*abbiamo*] le causali che cadono in un contesto “interrotto” (causali interposte o di “Motivazione dell'atto linguistico”)».³⁷⁴

³⁷² Soldani 2003, p. 16. In aggiunta a quanto detto, si consideri che poi nelle occorrenze schedate il rapporto sintattico non ha sempre il medesimo valore semantico: la struttura veicola talvolta una semantica concessiva, tal altra causale, altra volta ancora consecutiva o correlativa. Se il fatto che non sia possibile stabilire con certezza il tipo di rapporto semantico tra le due frasi non detrae forza alla subordinazione (in latino questo è evidente il caso del *cum narrativo*, che può avere sfumature al contempo causali e temporali), tuttavia in questi casi credo che quantomeno indebolisca lo *status* subordinativo della preposizione introdotta dal *che* dal momento che segue un verbo al tempo indicativo (e non un tempo indefinito).

³⁷³ Gruppo di Padova 1979, p. 336.

³⁷⁴ Frenguelli 2002, pp. 320-321.

Differente mi sembra invece il caso di un altro costrutto iussivo, quello formato dal verbo *pregare* + *che*. In questo caso, la frase introdotta dalla particella *che* parrebbe veicolare non tanto la “motivazione del dire” quanto invece il vero e proprio contenuto della preghiera. Si scheda quindi come subordinata finale.³⁷⁵

I tipi BEN + che, BISOGNA + che, ESCLAMAZIONE + che

Nella categoria della ‘Motivazione dell’atto linguistico’ mi sembra rientrano anche i casi in cui il *ché/che* segue espressioni del tipo *Ben + verbo + che*, oppure *Bisogna + verbo + che*, oppure *Esclamazione + che*. Anche qui, infatti, la frase introdotta da *ché/che* esplicita il motivo per cui l’io lirico esclama e non tanto il motivo di quanto l’esclamazione contiene. Come nei casi precedenti, le frasi che si trovano in questi contesti sintattici sono considerate indipendenti. Se ne vedano alcuni esempi:

ond’È BEN DEGNO che i purgati inchiostri
sacrino a voi i pellegrini ingegni,
se bramano varcar l’onde d’oblio:
CHE del tempo sprezzar potran gli sdegni,
e con l’ali salir degli onor vostri
senza stancarsi mai dinanzi a Dio.
(II 60, 9-14)

FELICE VOI, a cui gli alti secreti
scopre Filosofia, cui serban l’ombre
i lauri di Parnaso e d’Elicon:
CHE non saran giamai dal tempo sgombre,
Speron, le vostre glorie, mentre lieti
giorni avrà in seno il figliol di Latona.
(II 78, 9-14)

³⁷⁵ GIA II, p. 1199 considera la frase con *pregare* una frase iussiva: «le forme illocutive esplicitano il carattere *iussivo* della frase con il contenuto lessicale dei verbi alla prima persona che le compongono, come per es. i verbi a struttura attanziale triargomentale *pregare, dire*. [...] Il verbo triargomentale *pregare* presenta [...] una frase subordinata introdotta da *che* che contiene l’ordine o preghiera». Prandi 2010: «Nell’italiano d’oggi prevale invece la forma implicita, come si è segnalato. Quanto al passato, si osserva una notevole vitalità della forma esplicita fino all’Ottocento, forse retaggio di modelli latini: *a me pregando che io mandassi loro di queste mie parole rimate* (Dante, *Vita nuova* XXX)». I casi di tipo *scuserammi + che*, invece, sono qui considerati come principale + completiva.

ma BISOGNA la vista oltra misura
aver pronta e vivace, e gli occhi d'Argo,
CH'ell'ha tante bellezze altiere e nove
quant'onde ha 'l mar, quant'ha fioretti aprile
(IV 73, 7-10).

Il costrutto ipotetico paratattico

Talvolta la particella *che/ché* segue una proposizione al congiuntivo e ne introduce a sua volta una al condizionale:

Deh mi potessi alzar co' miei desiri
per l' aria a volo spedito e leggero,
o gir potessi almen dietro al pensiero
ove vanno sovente i miei sospiri,
veder gli occhi con pietosi giri
volgersi intorno tra 'l bel bianco e 'l nero,
d'onestate e d'onore albergo vero,
che son sola cagion de' miei martiri:
che tanta pace almeno avrebbe il core,
quanto scorgesse i bei lumi soavi,
che mi struggono, lasso, a poco a poco:
or si distilla in doloroso umore,
né per pianger ognor, men fere o gravi
fa le mie pene, o meno ardente il foco.
(I, 67).

Il costrutto può essere assimilato al periodo ipotetico, del quale è però qui considerato, in accordo con le grammatiche, una variante "paratattica".³⁷⁶

³⁷⁶ Le grammatiche parlano infatti di questi *pattern* sintattici come di «costrutti condizionali pseudocoordinati» (GGIC II, p. 763) o «in forma paratattica» (GIA II, p. 1019). Devoto riconduce anche questa struttura pseudo-ipotetica a quelle contenenti, generalmente, un «*che* conclusivo, in cui il segnale, in sé subordinante, è invece 'coordinato', sia pure in modo leggero e minore» (Devoto 1974, p. 258). Il costrutto è presente almeno nei sonetti I 61, 67; IV 42; V 181.

e. *Il sintagma nominale espanso da relativa (Sn + Rel)*. Soldani, come abbiamo visto, riconduce alla prolessi della subordinata i casi in cui vi sia, in apertura di periodo e di partizione metrica, un sintagma «nominale o pronominale soggetto [...] espanso da relativa e altre frasi»³⁷⁷ (c.vo mio), il quale trovi il verbo principale solo nella strofa successiva. Se invece ad essere isolato ad inizio di partizione è un sintagma non soggetto (un complemento oggetto, come accade in *Rvf* 309,³⁷⁸ o un sintagma preposizionale non nucleare), il caso è inteso da Soldani come inarcatura della frase principale. Dopo una analisi della fenomenologia testuale tassiana, si è invece ritenuto opportuno considerare quali casi di prolessi della subordinata tutte le occorrenze di sintagma isolato ad inizio partizione ed espanso da relative. A prescindere dalla tipologia sintattica del complemento in sospeso, infatti, mi sembra che l'esito intonativo sia il medesimo,³⁷⁹ come si può forse notare da questi due esempi:

<i>Questa mia pura e candida colomba,</i>	Soggetto + relativa
che con l'ali di gloria in alto vola	
per questo cielo, e pellegrina e sola	
ode sonar per lei più d'una tromba,	
<i>mi trae</i> talor da l'amorosa tomba,	Verbo
ove morto giaceva, e mi consola	
or con un guardo, or con una parola,	
che dolce nel mio cor sempre rimbomba.	
(I 62, 1-8)	

<i>Questa Donna gentil, che sola e lieta</i>	Oggetto + relativa
di tante meraviglie ha 'l mondo adorno,	
e nel più oscuro e più turbato giorno	
sgombra le nebbie, e le tempeste acqueta,	
<i>diemmi in sorte</i> il benigno mio pianeta	Verbo
acciò che 'l cor, ch'era chiuso d'intorno	
da pensier bassi, a più dolce soggiorno	

³⁷⁷ Soldani 2009, p. 19.

³⁷⁸ Soldani 2009, p. 37. Mi sembra infatti che in questi casi l'esito intonativo sia il medesimo di *Rvf* 4, in Soldani 2009, p. 19.

³⁷⁹ La stessa scelta è anche in Baldassari 2015, p. 236: «Ho considerato come subordinate relative anteposte pure i casi di "sintagma preposizionale non nucleare"».

ergessi, et a più excelsa e degna meta
(I 78, 1-8).

Inoltre, per i motivi di economia e di semplificazione che la schedatura formale impone, si considera alla stregua dei casi di prolessi della subordinata anche l'eventualità in cui il sintagma isolato non sia espanso da, o non solo da, frasi relative, ma anche da altri elementi linguistici ad esso riferiti (quali apposizioni, aggettivi, participi), come del resto decide di fare anche Baldassari per alcuni analoghi casi rinvenuti nel Canzoniere Costabili.³⁸⁰ Mi pare infatti che l'effetto sortito dalla figura sia, anche qui, perfettamente sovrapponibile alle casistiche prima esemplificate.

Soldani sottolinea poi che il fatto che due frasi principali reggano la medesima subordinata crea le condizioni per considerare le due proposizioni tra loro coordinate. Il proliferare nella produzione tassiana della figura *Sn + Rel* (considerata, come abbiamo detto, come subordinata prolettica) obbliga però, in fase di schedatura, a identificare dei criteri che permettano di selezionare in modo univoco i casi in cui questo modulo valga o meno a coordinare i due verbi che lo seguono. Si considerano dunque coordinati due verbi preceduti dal medesimo sintagma, che nella maggior parte dei casi è un vocativo (*Vocativo + Rel*),³⁸¹ espanso da relative o altre frasi solo quando tra di essi c'è coordinazione sindetica:

O mio verace Sol, che col tuo d'oro
e terso crine sì sereno giorno
m'apri talor, che fai oltraggio e scorno
a quel ch'amò già 'l sacro e verde alloro;
o prezioso, e mio caro tesoro,
del qual, se penso o mi risguardo intorno,
non have il mondo più ricco et adorno
dagli ultim'Indi al caldo lito moro,

³⁸⁰ «Classifico come relative anteposte anche i vari casi di espansione del vocativo che non prevedono esplicitamente una relativa, ma che mi sembrerebbe poco produttivo assegnare a una categoria diversa» (Baldassari 2015, p. 236).

³⁸¹ Si distingue l'*invocazione* («la chiamata») al destinatario della lirica dall'*esclamazione* (cfr. Renzi 1988, p. 189).

VOLGI quegli occhi che son proprio un sole
a le mie notti, E de le tue ricchezze
SIAMI così cortese e liberale,
che l'alma cieca, che si crucia e duole,
e 'l cor mendico de le tue bellezze
abbian soccorso al lor gravoso male.
(I 75).

La coordinazione poi è tanto più forte quanto più, come in questo caso, i due verbi sono topograficamente vicini. Inoltre il fatto che, come nell'esempio appena citato, il vocativo coincida con il soggetto logico dei verbi rafforza il legame tra i due predicati.

Si intendono coordinati anche due verbi che, pur non avendo nel sintagma vocativo il soggetto logico, comunque siano legati da congiunzione esplicita, condividano lo stesso soggetto grammaticale e siano coniugati allo stesso modo e al medesimo tempo. Mi pare infatti che la figura, nelle intenzioni intonative, sia del tutto simile a quella dell'esempio precedente:

Vaga Fenice che con l'ali d'oro,
con le piume di perle e di smeraldi
a contemplar del Cielo ogni tesoro
t'alzi co' tuoi pensier bramosi e baldi,
e de' spirti gentili il picciol coro
coi rai di tua beltà sì infiammi e scaldi
che, come bianchi augei, col lor sonoro
canto a seguirti sono ardenti e caldi,
io, che penne non ho per venir teco
né vanni destri e forti a sì gran volo,
d'invidia pien TI SEGUO con la vista,
E senza il lume tuo rimaso cieco
RESTO qual uom che peregrino e solo
in fallace camino erra e s'attrista.
(IV 64).

Ho schedato invece come giustapposte le proposizioni precedute da un sintagma espanso da relative ma in asindeto tra loro. Si ritiene infatti che la

manca di congiunzione esplicita, marchi maggiormente lo stacco logico che intercorre tra l'una e l'altra, come nell'esempio seguente:

Donna gentil, qual semplice colomba,
candida, pura, umile in quella altezza
che più fra noi mortali oggi s'apprezza,
del cui bel nome sol l'aere rimbomba,
io sento il suon de la canora tromba
di fama, a sì leggiadre opere avvezza,
a cantar l'immortal vostra bellezza
che non può ricoprire oscura tomba;
veggio con l'ali sue purpuree e d'oro
andar in maestà la vostra gloria
ricercando del ciel questo e quel polo,
et ogni augel più bianco e più canoro
per onorarvi e riverirvi solo
sacrarvi ogni poema et ogni istoria.
(IV 90).

Unica deroga a questa regola interna è per ora rappresentata dal sonetto V 14, nel quale l'assenza di coordinazione sindetica è ben compensata dalla presenza dell'anafora, che assorbe il peso della lunga campata sintattica che si protrae per 11 versi con accumulo di addendi e che lega retoricamente l'ultima terzina:

O testimonio degli antichi onori
di tanti invitti Duci e Semidei
che dai lidi d'Esperia ai Nabatei
posero freno a Regi, a Imperadori,
albergo pien di trionfanti allori,
di spoglie eccelse altiero e di trofei
ch'ornariano quant'archi e mausolei
ebbe l'antica Roma ai dì migliori,
casa dove dispiega ognor la Gloria
e corone e trionfi e pompe e pregi,
ov'han l'armi riposto ogni splendore,
IN TE s'asside il glorioso Onore,
IN TE il seggio maggiore ha la Vittoria,

né d'altrove albergar par che s'appregi.
(V 14).

Allo stesso modo, considero due periodi distinti quelli preceduti da un sintagma espanso da relative e legati da una congiunzione esplicita, ma nei quali i verbi rispondano a soggetti, modi e tempi differenti. Mi sembra infatti che in casi come questo valga il contrario di quanto appena affermato, ovvero che la congiunzione esplicita non basti a legare i due periodi marcati da un cambio di prospettiva:

Occhi dolenti, che di stille amare
ovunque preme il piede erbetta o fiore
fate molle il terreno, il vostro errore
meco piangendo, e l'empio vaneggiare,
VERRÀ ancor forse che le luci chiare
che mi crear nel cor desio d'onore,
con umor di pietate il nostro ardore
bagnando, fien men di lor vista avere;
E forse ancor dopo sì lunga fame
in quelle vaghe luci alme e beate
esca DAREMO a queste voglie oneste.
Ecco l'aria ove pria quelle vedeste,
che non fia mai ch'io non adori et ame,
sin ch'avrà stelle il ciel, fiori la state.
(I 15).

f. Il discorso diretto. Nonostante molta critica ritenga il discorso diretto come proposizione 'completiva' del *verbum dicendi*, si considera qui il discorso riportato sempre come un nuovo periodo indipendente, a meno che la battuta non sia più breve di un emistichio.³⁸²

Si considerano pause sintattiche anche quelle che cadono all'interno del discorso diretto. Ovviamente, se il discorso diretto fa parte di una frase subordinata,

³⁸² Diversamente procede Zuliani 2009: «Il discorso diretto è schedato come una subordinata, o un sistema di subordinate, che dipendono dalla frase recante il *verbum dicendi* o facente tale ruolo».

questo è considerato parte della proposizione subordinata e non è segnato come nuovo periodo.

5. L'inarcatura

Tra le strofe si ha inarcatura solamente se vi è un *enjambement* in senso stretto (sia sintattico che sintagmatico), ovvero quando c'è una sola frase che inizia nella prima delle due strofe e termina nella seconda, cui al massimo si aggiunge una coordinata. Se invece vi sono due frasi con rapporto ipotattico, ciò che è determinante è la prolessi della frase dipendente: se vi è anticipazione, nel passaggio di partizione metrica prevale, come abbiamo visto, il legame subordinativo, anche se la subordinata termina oltre il confine strofico (è 'dominante' il senso di attesa della principale); se invece nel periodo vi è dipendenza diretta con una delle due proposizioni inarcata a cavaliere di due strofe, il passaggio metrico sarà registrato come legato da inarcatura.

6. La sintassi entro le partizioni metriche

Andrà infine appuntato come il metodo di schedatura necessariamente focalizza fenomeni differenti a seconda che si stia analizzando il rapporto sintattico tra due partizioni metriche oppure l'organizzazione e la disposizione linguistica interna alle partizioni stesse. Se tra due periodi metrici occorre riconoscere ciò che unisce, all'interno di una partizione occorre invece mettere a fuoco ciò che articola la sintassi, e quindi la suddivide: «la cosa non ha solo rilevanza metodologica ma produce effetti pratici che, se non li si comprendesse in questa prospettiva, farebbero sospettare qualche contraddizione nei criteri di raccolta dei dati».³⁸³ La schedatura della sintassi interna alle partizioni fa dunque leva su alcuni elementi sintattici che per la schedatura esterna non sono significativi. Tra questi, ad esempio, si noteranno almeno i seguenti:

³⁸³ Soldani 2009, pp. 81-82.

- a. nelle dinamiche sintattiche interne alla partizione la frase relativa restrittiva non è rilevante, ma lo è quella appositiva poiché è in grado di creare stacchi e sub-partizioni;
- b. sono marcate le fratture create da periodi principali coordinati con sindeesi;
- c. viceversa, le frasi principali che reggono la stessa subordinata non sono segnalate perché considerate come un blocco sintattico unitario.

7. Il *corpus* di analisi

Il *corpus* sul quale è condotta l'indagine è composto dalla totalità delle liriche composte e edite da Tasso nei cinque libri delle *Rime*, ad eccezione dei testi di corrispondenti che corredano il quinto volume, oltre che delle odi. Terrò conto dei testi usciti a stampa nelle cinque *editiones principes*, pertanto considero nella schedatura anche i componimenti che vengono eliminati da Tasso nelle ristampe successive alla prima. Si tratta dunque di 547 sonetti (di questi, 135 uscirono a stampa nel primo libro, 81 nel secondo, 56 nel terzo, 91 nel quarto e 184 nel quinto),³⁸⁴ di 22 canzoni (3 nel primo, 9 nel secondo, 6 nel terzo, 3 nel quarto, una nel quinto), di 2 sestine (entrambe nel primo libro), di 5 componimenti in stanze (le *Stanze per Giulia Gonzaga*, di 74 ottave, nel terzo volume; le *Stanze per la lontananza*, di 15 ottave, nel quarto volume; tre componimenti, rispettivamente di 17, 16 e 5 ottave, nel quinto di volume), di 10 capitoli ternari (4 componimenti nel primo libro e 6 *elegie* nel secondo), di 11 testi in metro sperimentale (una *Selva*, un *Epitalamio*, la *Favola di Piramo e Tisbe* e sette *egloghe* nel secondo libro, ai quali si aggiunge, nel terzo, un componimento nella stessa forma), di un testo in sciolti (la *Favola di Leandro ed Ero* nel terzo volume). Decido di non soffermarmi in questa sede sulla sintassi delle odi poiché mi sembra che tali componimenti nascano e rispondano ad un progetto metrico in parte differente e parallelo da quello che accomuna il resto delle liriche tassiane, e che quindi esulino dalla media stilistica dei componimenti autoriali. Tasso stesso sente il genere come estraneo al resto della

³⁸⁴ Il quinto volume delle *Rime*, edito nel 1560, contiene anche 8 sonetti di corrispondenti, che non sono, ovviamente, tenuti in considerazione.

sua produzione, continuando lungo tutto il suo periodo di attività a sottrarre dai volumi editi le odi già composte per aggiungerle alle nuove, dapprima in sezioni poste in calce alle raccolte e poi in una sezione del tutto autonoma, con frontespizio indipendente: le tre odi del 1531 sono infatti sottratte dal primo volume e ristampate assieme alle nove del 1534, e tutte e 12, assieme alle tre odi del 1537 e alle sedici rimaste nella seconda tiratura del 1555, confluiscono nel 1560 nel volume *Inni et ode*, dedicato «all'Illustrissimo et Invittissimo Principe / Il Signor Duca di Savoia». I testi composti in questo metro, destinato a larga fortuna, non riescono dunque nel tempo a trovare una armonizzazione all'interno del progetto lirico delle *Rime*, da cui esulano anche da un punto di vista editoriale: questo lavoro costante di sottrazione e di ricomposizione del gruppo delle odi mi spinge, dunque, a considerarle *corpus* a sé stante.³⁸⁵

³⁸⁵ Alcuni appunti sullo stile e sulla metrica delle *Odi* sono comunque, come già ricordato, in Barucci 2003, oltre che in Mancini 1994, pp. 490-491.

III.1 IL SONETTO

Galatei, sparsi enunciati, dulcedini

ANDREA ZANZOTTO

Quare tristis es anima mea

et quare conturbas me

SALMO 42, 5

Nelle pagine che seguono propongo una ricognizione delle modalità di organizzazione sintattica dei sonetti di Bernardo Tasso: l'analisi delle dinamiche che nascono nei testi tra i periodi e la struttura metrica istituzionale consentirà cogliere quali siano le peculiarità tassiane nella gestione ritmico-sintattica della forma-sonetto.³⁸⁶

Lo studio si basa sui dati relativi all'intera produzione tassiana, valorizzando l'asse diacronico come importante reagente per le scelte formali dell'autore. Inoltre, propongo un confronto non solo con le strategie formali in atto nel *Canzoniere* di Petrarca, ma anche con quelle di altri autori della tradizione. La Tabella [2] riporta i dati relativi alla produzione sonettistica dell'Augurello, de *La bella mano* di

³⁸⁶ Degli argomenti esposti in questo paragrafo ho discusso anche in Zoccarato 2017a e 2017b. Per gli schemi metrici utilizzati da Tasso nei suoi sonetti cfr. *infra*, TAVOLA METRICA: la schedatura degli schemi rimici di tutti i sonetti tassiani conferma sostanzialmente l'affondo di Afribo 2001, p. 149: la combinazione rimica più diffusa è quella con terzine CDE CDE, seguita dallo schema CDE DCE. Si rimanda al saggio di Afribo 2001 anche per alcune considerazioni, che qui non è possibile approfondire, in merito alla distribuzione degli schemi metrici negli *Amori*, e in particolare riguardo alla forte presenza dello schema non petrarchesco CDE CED: «il ritmo di crescita di certi schemi non petrarcheschi, mettiamo il solito CDE CED, è direttamente proporzionale a quello del secolo, e lo si può vedere nella diacronia degli *Amores* di Bernardo Tasso, dove ad una media di CDE CED appena superiore al 6% nei primi tre libri (dal '31 al '37), fa riscontro il 20% nel quarto e nel quinto» (Afribo 2001, p. 146. Nella nostra schedatura, condotta sul totale dei sonetti, le percentuali si aggiustano attorno all'11% nei primi libri e al 17% negli ultimi). In generale, insomma, per la «fenomenologia metrica più screziata e varia», quasi «sperimentale», Bernardo Tasso può essere annoverato tra quei poeti che stanno «progettando e costruendo l'edificio della *gravitas*» dal momento che come loro «dimostra di considerare come mattoni fondamentali, anche nella prassi, certi schemi di terzina (fra tutti, il più importante e il più simbolico, CDE CED)» (Afribo 2001, p. 145). I dati di Afribo 2001 sono ridiscussi nel contributo di Barucci 2007; tuttavia i due interventi convergono nel considerare la produzione sonettistica tassiana come «un'area di [...] ricerca e diversificazione, quasi un laboratorio asettico per sperimentazioni e tentativi», che si spinge dunque «sovente ai margini del sistema rimico petrarchistico» (Barucci 2007, pp. 171-172).

Giusto de' Conti, degli *Amorum Libri* di Boiardo, del Canzoniere Costabili, del Magnifico, di Sannazaro, di Bembo e di Della Casa.³⁸⁷

1. Le tipologie sintattiche dei sonetti tassiani

Lo studio delle modalità con cui i periodi sintattici si compaginano con la forma metrica del sonetto e con la sua griglia di partizioni interne permette di individuare, con Soldani, nove tipologie di sonetto, che nella Tabella [1] sono numerate dall'1 al 9: a partire dal sonetto di tipologia 1, in cui mancano del tutto legami sintattici tra le unità metriche, le partizioni legate si combinano con quelle autonome in modi differenti, fino ad arrivare al sonetto con gradiente massimo di legatura, ovvero quello di tipologia 5, che presenta tutte le partizioni metriche unite tra loro poiché l'intera arcata di 14 versi è occupata da un unico periodo. Il sonetto monoperiodale si differenzia da quello di tipologia 9: anche in quest'ultimo infatti tutte le unità metriche sono legate, ma solo in virtù del fatto che i periodi, che sono più d'uno, si dispongono a cavallo delle partizioni, di fatto suturando i tagli metrici ma creando frazionamenti interstrofici.

La Tabella [1] contiene i dati relativi alla frequenza con cui questi nove tipi sintattici sono attestati nei cinque libri delle *Rime*, mentre la Tabella [2], come abbiamo detto, propone un confronto con la produzione di altri autori della tradizione, da Petrarca in poi. Tali dati mostrano in primo luogo il ridimensionamento, nei sonetti tassiani, della tipologia 1 (4+4+3+3). Questo tipo sintattico, che in Tasso si attesta con una frequenza media pari quasi al 27%, subisce una forte contrazione non solo rispetto ai *Fragmenta*, in cui era presente con una percentuale del 58%, ma anche rispetto ai poeti che a loro volta già ne avevano fatto un uso più contenuto in confronto a Petrarca: se infatti un ridimensionamento della frequenza relativa a questa tipologia è riscontrata nei sonetti de *La bella mano*

³⁸⁷ Per l'Augurello il riferimento è a Di Dio 2010. Gli studi relativi ai sonetti di Giusto de' Conti, di Boiardo, dell'Anonimo Costabili sono in Baldassari 2015. I sonetti del Magnifico sono studiati in Bellomo 2016, mentre quelli di Sannazaro in Soldani, *in press*. Infine, per Bembo e Della Casa i riferimenti sono rispettivamente a Juri 2017c e a Grosser 2017. Ad altri studi si rimanda di volta in volta, nelle Note.

(41%) e dell'anonimo Costabili (49%), e un calo è ravvisato anche in Sannazaro (51%), la tipologia, eccettuando per un istante il dato augurelliano,³⁸⁸ non arriva mai ai minimi tassiani. Nel primo libro degli *Amori*, infatti, il sonetto di tipo 1 si attesta attorno al 33% (come accade in Della Casa, 33.9%), ma decresce al 26% nel secondo volume e arriva addirittura al 17% nel terzo. In generale, la media dei cinque libri (26.89%) rimane dunque vistosamente più bassa rispetto al resto della tradizione, e scende anche al di sotto della percentuale bembiana (37.62%, abbassata al 29.93% nell'edizione definitiva), che pure già segna «una svolta nella storia del sonetto e della sua concezione», con un «cambiamento radicale [...] imputabile principalmente al gusto classicista cinquecentesco in materia sintattica».³⁸⁹ Il dato tassiano risulta però sorprendente anche per un altro motivo: da Petrarca in poi, il tipo 4+ 4+3+3 è sempre attestato come il più diffuso nella produzione di ciascun autore – qui compreso anche l'Augurello che pure, come abbiamo visto, ha una percentuale molto bassa per questa tipologia –, tanto da costituire «lo sfondo 'istituzionale' su cui si stagliano le altre»³⁹⁰ compagini sintattiche. In Tasso, invece, lo schema a quartine e terzine isolate cessa di detenere il primato numerico, almeno nei primi tre libri. La tipologia numericamente più consistente nella produzione degli anni Trenta è, infatti, quella a fronte unita e sirma divisa, ovvero la tipologia 3, di fatto seconda per frequenza già nel *Canzoniere*, ma che ha sempre avuto percentuali molto più basse rispetto al tipo predominante (anche in Bembo, in cui rimane vistosamente al di sotto del tipo 1), e che dunque non si era mai posta davvero come concorrente ad esso.³⁹¹ Nonostante poi nel quarto e nel quinto libro si noti una lieve inversione di tendenza e il tipo 1 torni ad essere, di misura, nuovamente e petrarchescamente il più diffuso, nella media tassiana il

³⁸⁸ L'Augurello ha infatti una percentuale del tipo 1 molto distante dalla misura petrarchesca (24.39% della produzione), ma, come si vedrà, questa tipologia rimane in ogni caso prevalente nella produzione dell'autore.

³⁸⁹ Juri 2017c, pp. 132-133. Di molto superiori rispetto a Tasso rimangono invece le quote di sonetti di tipo 1 nei lirici veneziani di fine Cinquecento, soprattutto in Magno e Groto, nei quali è «avvertibile un progressivo "ritorno all'ordine"» (cfr. Galavotti 2017, p. 243).

³⁹⁰ Soldani 2009, p. 59.

³⁹¹ Già nel sonetto duecentesco, e in particolare nella produzione di Guinizzelli, la tipologia 3 si contraddistingue per essere l'«unica reale alternativa, benché minoritaria, al tipo 1» (Soldani 2009, p. 63).

tipo 1 e il tipo 3 si attestano sulla medesima frequenza, e questo pare confermare come il poeta assegni al secondo la medesima importanza strutturale del primo.

La brusca riduzione tassiana del sonetto di tipo 1, che prevede il «sostanziale rispetto della griglia metrica da parte della sintassi»,³⁹² va a vantaggio, oltre che della tipologia 3, anche di altre forme organizzative. Si individuano soprattutto gli incrementi delle tipologie 2 (a fronte e sirma unite, 8+6), 6 (nella quale un arco sintattico indiviso supera la *diesis* lasciando isolata la seconda terzina, 11+3) e 5, monoperiodale. La diacronia dei primi tre libri mostra chiaramente come la cospicua presenza di sonetti di tipo 3 attestata nell'edizione del 1531 venga mitigata nel tempo e accompagnata dalla costante e considerevole crescita di queste ultime tre tipologie: i sonetti bipartiti con schema 8+6 di tipo 2 passano da una percentuale dell'8.89%, già doppia rispetto ai *Fragmenta*, all'11.11% nel secondo libro e al 16.07% nel terzo. Ugual sorte hanno i tipo 5 (5.93%, 9.88%, 12.5%) e 6 (7.41%, 12.35%, 17.86%), entrambi minoritari nella tradizione fin dal *Canzoniere*, e in Tasso invece notevolmente rivalutati. Per converso, alla sostanziale riduzione della tipologia 1 si allineano quelle dei tipi 4 (a quartine separate e terzine legate) e 7 (con schema 4+10), e a queste fa seguito anche la diminuzione del tipo 8 (4+7+3).

Come si diceva, tali tendenze paiono arrestarsi in parte nel quarto e poi soprattutto nel quinto volume: Tasso decide, nell'ultima parte della produzione e in particolare nella raccolta del '60, di smorzare le derive più evidenti delle sue scelte sintattiche, ripristinando un certo equilibrio petrarchesco nelle proporzioni. Tuttavia, anche se nell'ultimo volume vengono eliminati gli eccessi 'sperimentali', lo sguardo d'insieme sull'intera produzione conferma i tratti fin qui rilevati e permette di cogliere le peculiarità evidenti del laboratorio tassiano. Seguendo il processo con cui Tasso predilige nel tempo alcune tipologie (2, 3, 5 e 6) rispetto ad altre (1, 4, 7 e 8), si possono infatti individuare due paralleli e costanti movimenti che non sembrano assimilabili alle dinamiche riscontrate negli altri autori della tradizione, nei quali si assiste ad una rivalutazione indifferenziata e asistemica di questa o quella tipologia rispetto al modello petrarchesco: Giusto de' Conti riabilita i tipi 2 e 5, Lorenzo e Boiardo investono solamente sul tipo 1, l'anonimo Costabili predilige il tipo 3, Sannazaro aumenta le tipologie 2 e 3 a discapito di tutte le altre

³⁹² Soldani 2009, p. 63.

soluzioni, mentre in Bembo l'aumento di quasi tutte le tipologie conduce ad una interessante «distribuzione [...] “paritetica” dei tipi sintattici meno convenzionali».³⁹³ In Bernardo Tasso, invece, sia nella diacronia dei cinque libri che nei dati relativi all'intera produzione appare netta, a mio avviso, l'intenzione di ridurre i modelli tipologici che prevedono il primo taglio sintattico già dopo i primi quattro versi del sonetto e che dunque isolano la prima quartina, preferendo invece compagini metrico-sintattiche che offrono la possibilità di aprire il componimento con un arco sintattico lungo, della durata almeno di otto versi, come accade nei tipi 2 e 3. La tendenza a protrarre la campata periodale porta poi il poeta ad utilizzare largamente modelli che consentano al movimento sintattico di giungere anche oltre la *diesis*, ovvero quelli relativi al tipo 5, al tipo 6 e, come vedremo, anche al tipo 9, ugualmente aumentato rispetto alla media della tradizione. La rivalutazione o meno delle tipologie non sembra allora casuale o fortuita, ma anzi procede organicamente nella direzione di un progetto lirico armonico e compatto cui concorre, come vedremo, anche una serie di altri fenomeni sintattici. L'intenzione di spostare verso il basso la prima interruzione sintattica, mantenendo tesa la linea intonativa e ritardando la sua risoluzione, pare perseguita con una sistematicità che non si limita a riabilitare qualche modello sintattico, ma che convoglia e recluta tutte le forme che possano essere utili allo scopo, anche quelle tradizionalmente periferiche del sistema.

Procedo analizzando i tratti tipici e caratteristici della sintassi entro (e tra) le strofe legate e quelle indipendenti. Data la grande ricorsività dei fenomeni anche tra tipologie sintattiche diverse, preferisco mettere in luce i costrutti sintattici prescindendo dalla categoria di sonetto in cui compaiono; mi riservo di trattare a parte solamente il tipo 5, ovvero il sonetto monoperiodale, data la peculiarità sintattica che assume nella produzione tassiana.³⁹⁴

³⁹³ Juri 2017c, p. 133.

³⁹⁴ Cfr. *infra*, par. 5 *Il sonetto monoperiodale*.

2. Il trattamento sintattico delle parti metriche legate

Conseguenza diretta di quanto fin qui rilevato è l'aumento notevole rispetto a Petrarca delle strofe sintatticamente legate. La Tabella [3] mostra la distribuzione e la tipologia dei legami periodici tra le parti del sonetto, mentre la Tabella [4] offre sinotticamente un confronto tra i dati relativi all'intera produzione tassiana e quelli di alcuni autori della tradizione con i quali sia significativo il paragone.

In primo luogo, si noterà come il numero dei tagli metrici legati sintatticamente (quasi il 42% dei tagli) aumenti non solo rispetto a Petrarca (18.80%) e a Boiardo (13.78%), nella cui produzione sono in effetti preponderanti i sonetti di tipologia 1, senza legami interstrofici, ma anche rispetto a Sannazaro (20%), Bembo (37.62%) e Della Casa (30.5%), i quali pure incrementano rispetto ai *Fragmenta* i sonetti di tipologia 2 e 3, che hanno più alte quote di partizioni legate.

In secondo luogo, si osserva come complessivamente, sul totale dei nessi, le scelte tassiane portino ad una particolare distribuzione dei legami tra le unità metriche. Se infatti Sannazaro, rispetto al modello petrarchesco, convoglia la maggior parte dei legami nella fronte (68.75%) a discapito di quelli presenti in tutti gli altri passaggi strofici, Tasso, che pure aumenta il numero di legami tra le quartine rispetto ai *Fragmenta* (circa il 51% sul totale dei nessi rispetto al 42% di Petrarca³⁹⁵), mantiene petrarchescamente alto anche il numero legami in *diesis* (circa il 22% in Tasso, 21.6% nel *Canzoniere*). La scelta distributiva dei legami interstrofici è dunque, in Tasso, a svantaggio solamente dei nessi in sirma (26% di terzine legate in Tasso rispetto al 36% di Petrarca). Questo assetto, per altro, è conquistato nel tempo: la Tabella [3] infatti mostra come nel '31 l'autore propenda per una distribuzione dei nessi molto vicina a quella sannazariana, ma poi lavori costantemente ad un accrescimento dei nessi tra la fronte e la sirma, se si eccettua il solito assestamento in corrispondenza del quinto volume, nel quale Tasso riduce i picchi percentuali troppo marcati rispetto al modello petrarchesco. Se poi si ricorda come le tipologie 7 (4+10) e 8 (4+7+3), che prevedono un nesso nel

³⁹⁵ Baldassari nota come «l'apertura su una fronte unita, tesa, che tiene il lettore in sospeso fino alla rivelazione della principale, venga sentita come un fattore di innalzamento, di nobilitazione del dettato» (Baldassari 2015, p. 245).

passaggio tra il verso 8 e il verso 9, siano nell'economia delle scelte tassiane decisamente minoritarie, si deduce che la quasi totalità dei sonetti con legame in *diesis* appartenga ai tipi 5 (monoperiodali), 6 (11+3) e 9, che hanno già la fronte unita. Il dato tassiano dei nessi tra le quartine e di quelli tra fronte e sirma permette allora forse di collocare Tasso, assieme a Bembo, nell'opzione meno "scontata" di composizione sintattica del sonetto, che prevede «l'esplorazione di tutte le costruzioni possibili, che implicano perlopiù lo scavalco della pausa di *diesis*». ³⁹⁶

Anche la conformazione dei periodi tassiani all'interno delle parti legate (Tabella [8]) mostra come una sintassi lunga in apertura di componimento sia una marca peculiare dell'intonazione tassiana. Si limiti l'indagine ai tipi 2, 3, 4 e 6. Nelle tipologie 2 e 3, 164 sonetti su 217 (più del 75%) presentano in attacco un unico periodo che copre l'intera campata di otto versi, confermando il dato ad 'arcate lunghe' che era maggioritario già nei *Fragmenta*. Come Petrarca, anche Tasso propende per la «creazione di ampie arcate testuali, che sì travalicano le misure canoniche suggerite dal genere-sonetto ma, nello stesso tempo, ne rispettano i confini almeno in capo e in coda, perché comunque il periodo parte nel primo verso della prima unità coinvolta e si conclude nell'ultimo dell'ultima». ³⁹⁷ Inoltre, anche nei casi in cui vi siano due o più periodi nell'ottetto (53 casi), il primo movimento sintattico termina quasi sempre (ossia in almeno 49 casi) dopo il verso 4, quindi posticipatamente rispetto al primo confine metrico.

Allo stesso modo, in 57 sonetti di tipo 6 (11+3), ovvero nell'86% dei sonetti di tale tipologia, la campata degli 11 versi è occupata da un unico e lungo movimento sintattico. E anche qui, quando negli 11 versi siano ospitati due o più periodi (9 casi), si può osservare il medesimo andamento frastico sottolineato prima: in 8 occorrenze su 10 la prima frase è più lunga di sei versi, e in 6 di queste supera anche il verso 8.

³⁹⁶ Juri 2017c, p. 135. Anche in Bembo e Della Casa, infatti, il numero dei legami tra fronte e sirma si attesta su percentuali alte (relativamente il 30.70% e il 35.19%).

³⁹⁷ Soldani 2009, p. 55.

A differenza di quanto si riscontra nella sirma, dunque, dove i casi in cui il primo movimento sintattico oltrepassa la prima terzina sono numericamente equivalenti a quelli in cui si arresta al suo interno (in entrambi i casi, 15/16 occorrenze), nella fronte il primo movimento sintattico ampio incombe costantemente su uno o due movimenti sintattici più brevi e residuali, risultanti dallo sfrangiamento del fulcro argomentativo che li precede.³⁹⁸

A quanto fin qui osservato, si può poi aggiungere che talvolta il poeta utilizza elementi linguistici congiuntivi ad inizio di partizioni non legate, per allungare ulteriormente se non l'arco sintattico in senso stretto, almeno la curvatura logico-intonativa del discorso e conferire quindi maggiore sinuosità al profilo testuale, levigando le fratture nette. In questo modo, mi pare, i sonetti di una certa tipologia di volta in volta alludono a quelli con un quoziente di 'legato' superiore. A tal riguardo, si noti come in 16 sonetti di tipo 3, ovvero l'11% della tipologia, il verso 9 inizi con una congiunzione copulativa *e/né*³⁹⁹ o con un *che/ché* para-

³⁹⁸ Simile sembra essere la struttura di alcuni sonetti bembiani descritta da Amelia Juri: «Rispetto alla tradizione e soprattutto al Quattrocento, Bembo diminuisce il numero di terzine legate, come Sannazaro e Trissino, e tende a spostare il punto di svolta del discorso nella seconda metà del sonetto, riflesso di un'attitudine verso la struttura del metro invalsa nel Cinquecento» (Juri 2017c, pp. 135-136). In Bembo, però, tale conformazione sembra volta a dare rilievo alla terzina finale, contrariamente a quanto accade in Tasso che invece pur bilanciando i suoi testi con un «baricentro basso» (cfr. Torchio 2005, p. 89), mi sembra componga i sonetti secondo dinamiche anti-epigrammatiche. Se dunque pure sussiste una qualche influenza dell'epigramma antico e votivo nella silloge per Brocardo posta in calce al *Libro primo* (per lo stile 'antico' di questi sonetti cfr. Ferroni 2012 pp. 42 ss e pp. 141 ss), il procedimento argomentativo nei sonetti tassiani sembra sempre a mio avviso privare la clausola di parte della sua *vis* conclusiva. In questo, Tasso parrebbe allontanarsi anche dagli altri petrarchisti meridionali: «tra gli aspetti più tipici del petrarchismo meridionale si impon[e], in quanto esito tecnico dell'argutezza, una tendenza o meglio ancora una struttura epigrammatica, che viene riconosciuta assai presto, sin da quando il Luna nota nel suo *Vocabolario* che l'epigramma è 'simile al sonetto' e al 'pepere', cioè 'arguto' e 'sentenzioso' nel 'ben chiudere' [...]. L'interpretazione epigrammatica o madrigalesca del sonetto mobilita una tecnica argomentativa per così dire a cuspid, proiettata tutta verso la clausola del discorso lirico per estrarne non una semplice sentenza, come accade nel modello petrarchesco, ma un'iperbole o un paradosso che sappia al limite sorprendere» (Raimondi 1994, pp. 283-284). Sulle relazioni tra l'epigramma antico e la forma-sonetto e l'epigramma antico cfr. anche Forni 2001.

³⁹⁹ Molto più complesso invece è il discorso per le partizioni che iniziano con il nesso coordinante avversativo *ma*. In tali casi infatti il nesso, seppur anch'esso coordinante, non porta continuità nella linea intonativa; quest'ultima anzi si arresta per poi proseguire rovesciata di segno, dopo uno scarto logico. In alcuni di questi sonetti di tipo 1, nei quali vi sia un *ma* avversativo ad inizio partizione, è forse possibile riconoscere quel movimento 'bipartito' «costruito su un rovesciamento, su un'antinomia [...] caratteristico del sonetto di Petrarca». Tale strategia compositiva «ha avuto molta fortuna nel petrarchismo cinquecentesco, [...] ma ad inaugurarne la tradizione sembra essere stato

coordinativo, schedato come sintatticamente non legante⁴⁰⁰ ma che indubbiamente, se presente, conferisce compattezza semantica al dettato:

Tor ben potrete, Donna, il rezzo e l'ôra
al mio caldo pensiero, e l'arse spoglie
lasciar incenerir, ma che mai spoglie
il cor di quel desio che l'inamora
far non potrete: e ben che ad ora ad ora
giunga rigor a le gelate voglie
vostro sdegno, però nulla mi toglie
de l'audace pensier che 'n me dimora:
NÉ mi torrete mai che bella e viva
in piagge, in monti, in qualche tronco, o fiume,
Amor agli occhi miei non vi disegni.
Creschino dunque i vostri ferî sdegni,
che se farete ben ch'io me consume,
non fia che 'l bel desio meco non viva.
(I, 19).

Sannazaro» (Bellomo 2016, p. 234): «Tra 'l mormorar de' liquidi cristalli, / ove rompeno l'onde i rivi snelli, / e tra 'l garrir de' vaghi e lieti augelli / chiamo il pensiero agli amorosi balli. // Talora in poggi, et ora in piaggie e valli / vo poetando, e di verdi arbuscelli / sedendo a l'ombra, i non degni capelli / di lauro cingo di fior bianchi e gialli; // e veggio ir nel dipinto e dolce piano / scherzando ignudi i pargoletti Amori, / ove gioir potrebbe ogni mortale: // *ma* questo nulla mi rileva o vale, / che 'mperfetti i piacer sono, e minori, / poi ch'io vivo da voi, Signor, lontano» (I 44).

Anche nei sonetti 8+3+3 rimane traccia di questa modulazione binaria: «*Mentre lassù* fra l'anime beate / vi vagheggiava ognor la Luna e 'l Sole, / di celesti amaranti e di viole / ornando vostra altera alma beltate, // vestite di color di puritate / spargevan per lodarvi alte parole / le liete genti de l'eterne scole, / di sì pura angioletta inamorate; // *ma* poi scendeste in terra adorna e vaga / de la luce di Febo e de le stelle, / arse d'amor ogni creata cosa: // rendivi adunque onor qual più s'appaga / di sua beltà, che fra le Donne belle / sete come tra i fior purpurea rosa» (III 31). Altrettanto frequentemente, però, in questa categoria il movimento oppositivo, invece che essere tra fronte e sirma, si istaura tra le due terzine, non tanto contrapponendo l'ultima partizione a tutto ciò che precede, ma semplicemente contrastando il contenuto della prima terzina; a differenza di quanto accade in Petrarca, in cui la congiunzione avversativa offre una chiave di lettura per la logica che regge l'intero componimento, qui mi sembra che il movimento argomentativo semplicemente compatti tra loro le terzine: «Non di lieto soggiorno, né d'amata / e cara compagnia gentil piacere, / né risguardar in paventose schiere / timidi augei fuggir l'aquila irata; // non l'aria più serena e temperata / che non porta stagion, né udir d'altiere / onde dolce mormorio, a le mie fiere / e calde voglie dan fresc'ôra e grata; // *sol quanto penso* al bel lume soave / i' vivo, poscia come orribil ombra / son a me infesto, altrui noioso e grave; // *ma* mentre quel pensiero ogni altro sgombra / cosa non ho che dentro o fuor mi aggrave, / di sì strano diletto Amor m'ingombra» (I 53).

⁴⁰⁰Cfr. *supra*, § III. LA SINTASSI DELLE FORME METRICHE, par. 4 *La subordinazione*.

In esempi come questo, la struttura, che pure rimane 8+3+3, allude in effetti, almeno intonativamente, al tipo 11+3.

Molto più spesso, inoltre, in questa tipologia 3 sono le terzine ad essere legate da nesso (pseudo)-coordinativo (in 34 casi, ovvero il 23% dei sonetti di questo tipo). Indubbiamente anche in questo caso l'allusione è al tipo sintattico con un grado maggiore di legato, ovvero il tipo 2 (8+6):

Sacro arbuscel, che 'l caro amato nome
serbi di lei che nel mio canto onoro,
degno non men che sia 'l pregiato alloro
d'esser corona a le ben dotte chiome,
troppo agli omeri miei son gravi some
tue vere lodi, e troppo alto lavoro
da la mia lima, ond' io mi discoloro,
che vorrei pur lodarti, e non so come.
Ben prego il sol che se nebbia t'amanta
scopra in te i raggi, e sì ti privilegi
ch'ogn'altro invidi il tuo stato gentile:
E poi che darti più famosi pregi
non pò questo mio incolto e basso stile,
almen t'inchino come cosa santa.
(I, 2).

Al tipo sintattico 8+6 sembrano alludere anche molti sonetti di tipo 1 (4+4+3+3). Qui i nessi congiuntivi si dispongono per la maggior parte tra le quartine (circa 22 casi) e tra le terzine (circa 35), mentre in *diesis* se ne rintracciano solamente 14 occorrenze.⁴⁰¹ Ne esce spesso un profilo testuale perfettamente bipartito, bilanciato ed equilibrato tra fronte e sirma:

Questa fera gentil, ch'io temo et amo,
corre così leggiera, e sì fugace,
che benché col desio pronto et audace
speri pigliarla, invano spero e bramo;

⁴⁰¹ Attorno al 26% si attesta anche la frequenza delle connessioni di tipo coordinativo tra le partizioni indipendenti nel *Canzoniere* di Lorenzo de' Medici (cfr. Bellomo 2016, p. 247).

E se talora di lontan la chiamo,
 si ferma; indi nemica a la mia pace
 di poggio in poggio va presta e fallace,
 come vago augellin di ramo in ramo:
 quando la scorgo al trappassar d'un colle,
 ora l'occhio la perde, or la rivede,
 ora a dietro rimansi, ora m'avanza;
 E quanto più mi s'allontana e tolle
 agli occhi, allor mi cresce la speranza
 di giungerla col tardo e 'nfermo piede.
 (I, 63).

Non di rado poi «per via retorica (vale a dire soprattutto con le varie forme del parallelismo) i sonetti del tipo I riescono a creare al loro interno aggregazioni e distinzioni analoghe a quelle prodotte, per via sintattica, nei tipi successivi».⁴⁰² È quanto accade nel sonetto seguente, che ospita delle interrogative retoriche in partizioni alterne:

*Dunque se sempre il cor m'arde et agghiaccia
 crudel Amor, se velenosi vermi
 rodono ognor, senza poter dolermi,
 volete pur ch'io mora amando, e taccia?*
 S'io celo il duol, che feramente abbraccia
 l'anima trista, e i miei pensieri infermi,
 voi nol vedete, ond'io non trovo schermi
 contra lui, che mi fere e non minaccia.
*Qual maggior pena, e più certo morire,
 che la fiamma portar nascosta in seno,
 né potersi doler del suo martire?*
 Io sento dentro al cor l'empio veleno,
 e voi spietata, acciò nol possa dire,
 ponete a la mia lingua un duro freno.
 (I, 66)

⁴⁰² Soldani 2009, p. 59. Per i procedimenti anaforici, frequenti nei sonetti tassiani, cfr. *infra*, par. 4 *I procedimenti anaforici*.

o ancora in questo caso, con una ripetizione in fronte e sirma:

MEGLIO SARIA ch'omai drizzasse il core
e i miei pensieri a più fidata spene,
ch'attendendo un sol dì chi mai non viene,
spender invano lagrimando l'ore:
il Tempo vola, e col suo gran furore
ne tira dove a forza ir ne conviene,
e s'io più tardo, la vecchiezza viene,
nemica naturalmente d'amore.
Mentre l'etate al mio desir consente,
MEGLIO È volger il cor dov' altri il chiama,
e lasciar chi lo fugge e lo disprezza:
e se donna non è di tanta fama,
sì come ha men virtù, minor bellezza,
fia di men fera et orgogliosa mente.
(I, 72).

Ugualmente, congiunzioni coordinative o *che/ché* sono attestate anche all'inizio della seconda terzina in 12 sonetti di tipo 6 (circa il 20% della categoria); queste strutture testuali alludono, così, alla monoperiodalità.⁴⁰³

Giudice de' miei scritti accorto e saggio,
che col pronto veder d'occhio cervero
scorgete se talor torco dal vero
e de l'antico stil dritto viaggio,
e mi mostrate con l'ardente raggio
del vostro pellegrin giudizio intero
il fiorito, riposto, e bel sentero,
acciò ch'io lasci ogn'altro ermo e selvaggio:
felice voi, a cui gli alti secreti
scopre Filosofia, cui serban l'ombre
i lauri di Parnaso e d'Elicona:
CHE non saran giamai dal tempo sgombre,
Speron, le vostre glorie, mentre lieti

⁴⁰³ Interessante anche sottolineare che molto spesso al verso 12 dei sonetti di tipo 6 c'è un nesso conclusivo (*allora, quindi, onde, indi*).

giorni avrà in seno il figliol di Latona.
(II, 78).

Alla forma del sonetto continuo guardano anche alcuni componimenti di tipo 8+6, nei quali si registra in *diesis* la presenza di connessioni copulative che allungano il medesimo movimento sintattico senza rovesciamenti di segno. È quanto accade nell'esempio seguente, in cui il nesso congiuntivo al verso 9 rilancia in avanti la sintassi, proponendo un nuovo movimento frastico in prolessi che dovrà attendere la fine della sirma per giungere a conclusione:

Signor, su questo Imperiale et alto
colle, ove del Leon le genti morte,
il gran Maria Francesco, e saggio e forte,
tinse in vermiglio il vago e verde smalto,
per poter far del tempo al fiero assalto
schermo secur de la seconda morte,
malgrado de la mia maligna sorte
il vostro Duce e mio CANTO ET ESSALTO;
E colmo di pensier noiosi et egri,
mirando agli anni andati, a le fatiche
tante invan spese per Signor ingrato
senza cosa veder che mi rallegri,
fra queste quercie a le mie cure amiche
PIANGO la mia sventura e 'l duro fato.
(V, 85).

In questo progetto sintattico, che procede ordinatamente appoggiando lo svolgere dei periodi alle partizioni interne, il sonetto monoperiodale, come vedremo tra poco (cfr. *infra*, par. 5), non è utilizzato da Bernardo Tasso per la sua capacità di veicolare, come accadeva in Petrarca, una struttura intonativa ad effetto, tutta protesa verso la cosiddetta “detonazione finale”.⁴⁰⁴ Piuttosto, i sonetti continui, che sono estremamente diffusi nella sua produzione, sono intesi dal poeta come punto apicale delle dinamiche leganti da lui ricercate: Tasso li struttura con procedimenti

⁴⁰⁴ Cfr. Renzi 1988.

sintattici che non avanzano per accumulo di addendi, ma che mostrano invece la capacità di convogliare in un unico progetto frastico tutte le partizioni metriche della forma sonetto.

A ben vedere, poi, i sonetti tassiani di tipologia 9 possono, nella maggior parte dei casi, essere considerati varianti imperfette dei monoperiodali, che sporcano il loro andamento sintattico compatto solo verso la fine del componimento. Dei 17 componimenti di tipo 9, circa il 90% è caratterizzato da un primo periodo lungo almeno otto versi, ma che nella maggior parte dei casi si allunga fino a 11, 12 o addirittura 13 linee versali. La compagine tipica del tipo 9 è dunque quella esemplificata dal sonetto seguente:

O di frutti e di fior ricco et adorno
e ben colto giardin, dove sovente,
qualor il raggio suo vago et ardente
raccoglie il Sol, e fa men caldo il giorno,
l'invitto Duce, spaziando intorno
coi piedi, con la vista e con la mente,
di dolce cibo l'anima prudente
pasce, d'alti pensier nobil soggiorno,
de le vergini illustri onesto e grato
diporto, solitario e bel ricetta
de le delizie e de le gioie loro,
conserva caste e pure al suo diletto
le tue liete vaghezze e 'l tuo tesoro,
così ognor ti sia il Ciel chiaro e temprato.
(V, 59).

Se possiamo ora ad analizzare la tipologia dei nessi tra le unità metriche, appare chiaro che Tasso si allinea con la tradizione, assecondando le dinamiche sintattiche già dominanti nei *Fragments*: sin dal primo libro, i legami ipotattici sono di gran lunga maggioritari in tutti i passaggi strofici. Inoltre, sempre secondo un modello rimasto immutato da Petrarca in poi, Tasso predilige sia in fronte che in sirma le modalità costruttive con prolessi della subordinata. Questo dato, che non si discosta dalla tradizione, di per sé non stupisce; è però interessante sottolineare come l'anticipazione della subordinata sulla reggente sia la modalità sintattica più

adatta al progetto autoriale di costruzione del testo, in quanto intimamente funzionale alla produzione di arcate sintattiche tese e ‘gravi’. Si può poi osservare che, se in generale (Tabella [5]) i casi di prolessi della subordinata sono maggioritari sul totale dei legami (51%), essi sono però assolutamente preponderanti nel totale dei legami sia tra le quartine (29%) che tra fronte e sirma (quasi 11%, luogo quest’ultimo in cui per altro è ribaltata la tendenza di Petrarca, che nel passaggio di *diesis* prediligeva la subordinazione diretta). Tasso cioè sembra riprendere il modello petrarchesco di strutturazione delle quartine, aumentandone però la volumetria ed estendendo i processi costruttivi della fronte almeno fino al verso 11. Nelle terzine invece la predominanza dell’ordine marcato subordinata-reggente (11%) è insidiata dal numero comunque abbondante di casi con ordine diretto principale-subordinata (8.3%). Ed è interessante notare come, sui 57 casi di legame principale/subordinata presenti nelle terzine, in almeno 20 casi ricorra la subordinata consecutiva introdotta da *tal che* o da *sì che*.⁴⁰⁵ L’ultima terzina, insomma, soprattutto nei tipi 2 e 4, è marcata in direzione conclusiva:

ma quel desio dal cui voler non posso
torcer un piede, e la prescritta usanza
giungon più ardenti sproni al debil fianco,
TAL CHE a forza convien col peso adosso
sì grave ch’io camini, e la speranza
mi guida ognor così debile e stanco.
(I 45, 9-14)

piova dal ciel su la tua ricca sede,
in vece di rugiada fresca e pura,
i dilette degli Angeli e le gioie,
SÌ CHE l’ordine suo l’alma Natura
cangi, e faccia immortal chi ti possiede,
lungi dal mar de le mondane noie.
(II 67, 9-14).

⁴⁰⁵ Si possono ricondurre a quelle che Frenguelli chiama «subordinate consecutive senza correlazione» (Frenguelli 2012, p. 355).

Sul totale delle partizioni legate, i casi tassiani di coordinazione nella fronte e nella *diesis* crescono sensibilmente dal primo al quarto libro, ma nella media delle cinque raccolte le soluzioni paratattiche rimangono minoritarie rispetto ai casi di legame ipotattico. Allo stesso modo, minoritari rimangono anche, in obbedienza alla tradizione, i casi di inarcatura. È forse però interessante notare, a questo proposito, come in 15 casi sui 40 rilevati (ovvero nel 37.5%) l'inarcatura sia dovuta a fenomeni di interposizione frastica: questo significa che, in concomitanza del taglio metrico, il periodo risulta divaricato dalla frapposizione di una seconda frase, che di fatto ritarda il compimento sintattico della prima nella partizione metrica successiva. Un esempio:

SE 'L DURO SUON DI QUE' SOSPIRI ARDENTI,
CH'AMOROSO DOLOR TRASSE DAL PETTO,
mentre dietro al desio prendea diletto
di gir versando lagrime e lamenti,
NON HA POTUTO I BEGLI OCCHI LUCENTI,
che fur de' miei pensieri unico obietto,
far d'onesta pietà dolce ricetta,
ond'avessero tregua i miei tormenti,
almen dimostrerà qual frutto mieta
chi ne' campi d'Amore ha sparso 'l seme
col fero esempio de' miei lunghi mali;
e forse a vita più tranquilla e lieta
volgendo l'alme altrui, e a miglior speme,
vivro' ne le memorie de' mortali.
(I, 124).

In questi casi, ai quali si accompagna la figura dell'iperbato, il poeta non usa l'*enjambement* interstrofico solamente per sottolineare la mancata sincronia tra partizione metrica e periodo logico, ma recupera la figura come ulteriore elemento a «servizio di una tensione inarcante che coinvolge porzioni testuali assai estese».⁴⁰⁶ Sarà inoltre utile, nell'economia delle scelte sintattiche che stiamo rilevando, notare come la maggior parte dei casi di interposizione frastica sia concentrata nella fronte,

⁴⁰⁶ Soldani 2009, p. 37.

dove il fenomeno riguarda il 60% delle inarcature rinvenute e dove è maggiormente ricercato da Tasso un profilo impostato sui toni della *gravitas*.

In generale, i dati raccolti portano all'evidenza come l'attenzione tassiana sia sempre rivolta alla parte alta del sonetto: questa è interessata da giri sintattici ampî ed elaborati, che tendono ad allungarsi compattamente anche oltre la *diesis*, mentre la parte conclusiva è gestita con strategie sintattiche meno uniformi e meno caratterizzanti. Può valere allora anche per Tasso, soprattutto all'altezza degli anni Trenta, ciò che Mengaldo afferma per Sannazaro, ovvero che il poeta dimostra di avere una «tecnica delle terzine meno evoluta»⁴⁰⁷ e meno raffinata rispetto a quanto egli sia capace di fare nella fronte. All'opposto di quanto si rileva per i sonetti di Petrarca, nei quali si assiste ad un «trattamento paritetico di quartine e terzine, con conseguente superamento degli squilibri e delle asimmetrie strutturali»,⁴⁰⁸ nei testi tassiani la simmetria tra le parti cede il posto ad un profilo sintattico sbilanciato verso il basso. Il poeta non sovverte la forma istituzionale del sonetto, e al fondo ne rispetta le articolazioni interne: lo dimostra il fatto che rimangono rare le soluzioni formali volte ad eludere le unità metriche, quali le inarcature interstrofiche⁴⁰⁹ o i tagli sintattici entro partizione tipici della tipologia 9. Tuttavia la convergenza dei dati raccolti sembra evidenziare una tassiana «concezione monostrofica»⁴¹⁰ della forma metrica che era in qualche modo stata superata dalla *varietas* petrarchesca. Si può forse affermare senza un eccessivo errore di valutazione che squisitamente innovativa in Tasso sia non tanto la presenza di ciascuna delle strategie sintattiche che abbiamo rilevato, tutte in qualche modo già presenti nella tradizione e in qualche misura mutate da Petrarca, quanto piuttosto il fatto che esse siano frutto di una sistematica e programmatica selezione: Tasso mantiene e accresce, nella pluralità di soluzioni formali cui ha accesso, solo gli espedienti che gli permettono di enfiare e di allungare la sintassi, soprattutto in attacco di componimento, e mobilita tutte le risorse testuali e linguistiche utili univocamente alla creazione di

⁴⁰⁷ Mengaldo 1962, p. 448.

⁴⁰⁸ Soldani 2009, p. 102.

⁴⁰⁹ Lo stesso nota anche Galavotti 2017 per i sonetti di Celio Magno e Luigi Groto: «in generale [sono] piuttosto rari i legami per inarcatura, a testimonianza di una linea discorsiva che anche dove viene prolungata si adagia sempre all'interno dei confini delle unità metriche» (Galavotti 2017, p. 219).

⁴¹⁰ Soldani 2009, p. 105.

spazi sintattico-intonativi protesi spesso ben oltre la metà del componimento, accettando il rischio di confinare in pochi versi il vero nodo argomentativo e semantico.⁴¹¹ Allo stesso modo, altrettanto sistematicamente riduce le dinamiche che invece non servono allo scopo.

2.1. I sonetti che iniziano con *Sn + Rel*

Lo studio dei fenomeni di subordinazione mostra come nei testi l'alta percentuale di casi di prolessi sia dovuta in parte anche alla grande diffusione, ad inizio di componimento, del costrutto formato da un sintagma nominale o preposizionale isolato espanso da una relativa (*Sn + Rel*).⁴¹² Questo costrutto è assimilato da Soldani, come abbiamo visto, ai casi di prolessi della subordinata, poiché sortisce il medesimo effetto intonativo volto a creare «nel lettore un'attesa di completamento della struttura sintattica, che non si esaurisce fino alla comparsa della principale, del basamento cioè dell'impalcatura del periodo»;⁴¹³ esso già nei *Fragmenta* è «uno degli elementi strutturali più importanti del periodo petrarchesco esteso oltre l'unità metrica [...], coprendo da sol[o] il 40% di tutti i casi di collegamento subordinativo».

Non stupisce che tale struttura sia ricercata e rivalutata da Bernardo Tasso, dal momento che fa gioco, ancora una volta, alla sua predilezione per un periodare ampio e sospeso. Come nota sempre Soldani, infatti, in questo modulo le frasi relative che espandono un sintagma o un vocativo «si infilano spesso in serie coordinate», si possono sommare *ad libitum* e permettono al poeta di «protrarre la tensione costruttiva» rimandando il completamento della frase, per altro con «il

⁴¹¹ In maniera del tutto affine Grosser 2017 chiosa le dinamiche sintattiche dei sonetti dellacasiani, con termini che potremmo qui riferire anche a Bernardo: «la sensazione è che la forma-sonetto sia attraversata da Della Casa con lo spirito di sondarne limiti e potenzialità: è come se la *gravitas* stilistica dellacasiana applicasse una pressione costante ai confini interni della forma metrica, allargando le campate dall'interno di misure sempre più ampie, senza però mai giungere a una vera e propria disgregazione per via sintattica dell'impalcatura metrica» (Grosser 2017, p. 209).

⁴¹² Soldani limita il caso ai sintagmi nominali soggetto o vocativo, mentre qui procedo diversamente (cfr. *supra*, III. LA SINTASSI DELLE FORME METRICHE, par. 4 *La subordinazione*).

⁴¹³ Soldani 2009, p. 39.

minimo sforzo ipotattico».⁴¹⁴ Nella produzione tassiana, ben 175 sonetti su 547 aprono con il modulo *Sn + Rel*, ma la struttura è presente anche all'interno di altri 38 componimenti ad inizio di partizione metrica diversa dalla prima.⁴¹⁵ Il *pattern* è dunque attestato come strategia ipotattica in un totale di più di 200 sonetti: questo dato non solo rappresenta quasi la metà di tutti i collegamenti in ipotassi, ma costituisce addirittura circa il 60% di tutti i casi di prolessi della subordinata. Inoltre, nei 175 casi attestati in apertura di componimento, 123 volte (ovvero nel 70% delle occorrenze) il sintagma isolato al verso 1 è un vocativo (*Vocativo + Rel*): varrebbe allora forse la pena ricordare a tal riguardo quanto afferma Soldani per Petrarca, ovvero che se «la prolessi della relativa consente di fissare “il tema dell'intero testo”», gli attacchi in vocativo «rispondono anche ad un impellente bisogno di trovare un interlocutore (per quanto muto) alla propria effusione sentimentale».⁴¹⁶ In Tasso poi il costrutto offre, dietro l'afflato dialogico, un raffinato espediente per creare una sorta di preambolo, di elegante premessa alla vera argomentazione. Le subordinate relative, infatti, a ben vedere mancano della capacità di strutturare realmente in ipotassi il componimento: piuttosto, esse semplicemente ampliano un complemento, ritardando il compimento sintattico della frase.

Il *pattern* qui individuato, che ben si adatta ad essere espanso a piacere, occupa nei sonetti tassiani misure variabili. È attestato nell'ottetto, con il verbo principale nella seconda quartina:

Spirito acceso di virtute ardente,
vestito di leggiadro e ricco manto,
che spinto da desire onesto e santo
gite di gloria ognor chiaro e lucente,
vuopo a voi fora che celeste mente
vostre lodi cantasse, o almen che tanto
s'alzasse lo mio stil ne l'aria, quanto
l'altero suon de' vostri onor si sente.
(I 25, 1-8)

⁴¹⁴ Soldani 2009, p. 53.

⁴¹⁵ Si considerano ovviamente i casi in cui la figura occupa almeno due partizioni e sia responsabile del legame che intercorre tra le due. I casi con vocativo che rimane entro una sola partizione sono in Tasso altrettanto diffusi ma qui non considerati.

⁴¹⁶ Soldani 2009, p. 53.

ma può anche essere allungato grazie all'aggiunta di una ulteriore caratterizzazione ai versi 5-8, che posticipa l'arrivo del verbo reggente alla prima terzina:

Sacro intelletto, altero e chiaro onore
d'Adria, e di tutti i bei latini campi,
che del tuo gran valor co' vaghi lampi
via più d'ogn'altro il secol nostro onore,
degno solo a cui sempre aprino l'ore
beati giorni, a cui la Fama stampi
eterne lodi, acciò 'l tuo nome scampi
dal solito del Tempo empio furore:
raro Vinegia andò superba e lieta
d'aver tra' suoi con l'arme e col consiglio
alma sì pronta a torle oltraggi e danni
(I 115, 1-11)

o alla seconda, rendendo compiuto il giro sintattico monoperiodale solamente al termine del sonetto:

Anima pura, di virtute ardente
ornata, e degna di celeste onore,
ai raggi del cui angelico splendore
paion le luci altrui smarrite e spente,
che, come in specchio, ne l'eterna mente
ti miri e tergi, se mondano errore
rende men bel di tue bellezze il fiore,
onde più d'altra vai vaga e lucente;
intelletto divin, da cui s'impara
la via di gir al ben perfetto e vero,
fuggir l'ira del tempo e de la morte:
felice lui, che con sì fide scorte,
Tullia, mandando al cielo il suo pensiero,
vive lassù vita soave e chiara.
(II, 89).

I sonetti di tipologia 2, 3, 6 e 5 che aprono con uno o più vocativi espansi da cordate di relative in paratassi, tutt'altro che rari, possono dunque essere intesi come

ampliamenti modulari e per così dire ‘telescopici’ del medesimo *input* sintattico, con il quale Tasso tenta di sortire un effetto di massima «effusione ‘lirica’». ⁴¹⁷

Non di rado, inoltre, sempre a sottolineare la conformazione bipartita della tipologia 8+6, il modulo con vocativo si ripete dopo pausa sintattica, in attacco alle terzine:

*Mario gentil, la cui famosa fronte
cingon mille corone e mille onori,
degno che i chiari e più pregiati allori
faccian le vostre lodi al mondo conte,
già le sorelle nel suo sacro monte,
ove bagna Permesso l'erbe e i fiori,
v'hanno inalzato a que' pregi maggiori
con cui si fa a la morte oltraggi et onte:
sol de la patria vostra, e vero padre,
ch'a la sua libertate adamantino
scudo sete, or col senno et or con l'armi,
felice voi, cui notti oscure et adre
non copriran giamai, chiaro Bandino,
eterno in carte et in metalli e 'n marmi.
(II, 24).*

In casi siffatti si può forse riconoscere quanto scrive Bellomo per i sonetti «senza sviluppo argomentativo», ai quali appunto lo studioso riconduce anche quelli costituiti «tramite la messa in serie di un certo numero di vocativi»: con tale espressione Bellomo si riferisce a sonetti con elenco di invocazioni, che per la verità non sono del tutto sovrapponibili a questi casi tassiani; tuttavia anche qui «il passaggio dall'una all'altra [*unità metrica*] non avviene esattamente come uno sviluppo logico, quanto, piuttosto, per giustapposizione. Il contenuto si distribuisce ‘a polittico’ [...], senza che vi sia davvero una consequenzialità nella [...] successione». ⁴¹⁸

Si può poi notare come si stabilisca lungo tutta la diacronia dei lavori tassiani un *pattern* sintattico che vede spesso mescolati il modulo con invocazione

⁴¹⁷ Soldani 2009, p. 54.

⁴¹⁸ Bellomo 2016, p. 245.

e il modulo esortativo. Tale struttura agisce in tutte le tipologie di sonetto a fronte unita, che dunque non distinguiamo per semplificazione. La figura rimane all'interno dell'ottetto, come nei due casi seguenti:

*Voglie, che mentre Amor non m'ebbe a sdegno,
viveste nel mio petto amate e care,
nate da grazie e da virtù sì rare,
com'abbia il Ciel nel suo loco più degno;*
poi che per prova mi vedete indegno
d'un guardo sol de le mie luci chiare,
VOLATE in parte onde possiate andare
con l'ali aperte al desiato segno:
(I 49, 1-8)

*Vago arbuscel, ne le cui liete frondi
e beltate s'appoggia e leggiadria,
ch'onestà, gentilezza e cortesia
sì come frutti tuoi fra' rami ascondi,*
ben che i fati ti sian poco secondi,
col gran valor de la virtù natia
CONSERVA i pregi tuoi, che forse fia
ch'i giusti tuoi desir grato secondi:
(II 5, 1-8)

oppure si espande sino al verso 11, o addirittura al verso 14; gli imperativi in questo caso non sono coordinati,⁴¹⁹ ma senza dubbio la riconoscibilità della figura garantisce compattezza al disegno testuale:

*Sacra ruina che 'l gran cerchio giri
di Cartagine antica, ignude arene
d'alte memorie e gloriose piene,
di cui convien ch'ancor la fama spiri,*
ASCOLTATE pietose i miei sospiri,
che manda il cor a la sua dolce spene,
mentre qui Marte sanguinoso tiene

⁴¹⁹ Cfr. *supra*, § III. LA SINTASSI DELLE FORME METRICHE, par. 4 *La subordinazione*.

lungi da' suoi be' lumi i miei desiri:

IMPARATE da me d'arder d'amore,
di piagner notte e di l'alto diletto,
e del proprio martir far cibo al core:
(III 9, 1-11)

*Sacri intelletti, a cui da Giove è dato
per sì secure e gloriose strade
salir al sommo de le cose rade
ch'altrui qui fanno eterno, in Ciel beato,*

SEGUITE a lunghi passi il cominciato
vostro camino, e de l'Eternitade
POGGIATE in grembo: o fortunata etade,
qual unqua ebbe di te più destro fato?

SPARGETE (o ricco don!) d'alte et illustri
opere il mondo, onde Roma et Atene
perdan gli antichi onori e i primi pregi;

MOSTRATE pur com'uom s'adorni e fregi
d'ogni rara virtù, come s'illustri,
come s'alzi vivendo al sommo bene.
(V, 106).

Spesso, poi, all'esortazione segue una proposizione introdotta dal nesso *che/ché*, secondo una struttura tipicamente tassiana che abbiamo già individuato.⁴²⁰ Anche questa compagine permette di strutturare i testi secondo un andamento melodico e argomentativo ben riconoscibile, che Tasso grammaticalizza nella sua prassi compositiva. È quanto accade ad esempio in questi due testi, in cui varia la porzione di sonetto occupata dal vocativo:

*Alma gentil, dal cui bel raggio ardente
or si fa il terzo ciel vago e sereno,
che del divino amor chiusa nel seno
più d'altra chiara vivi, e più lucente,*

VOLGI quell'alta et onorata mente,
ch'ebbe de' miei desiri in mano il freno,

⁴²⁰ Cfr. *supra*, p. 223.

qui dove di martir, d'angoscia pieno,
piango l'umane tue bellezze spente,
CHE mi vedrai in queste piagge assiso,
mirando in quella parte ove dimori,
chiamar il nome tuo solo e pensoso.
(II 41, 1-11)

*Divo Aretin, il cui nome famoso
suona non solo Tebro Arno e Tesino,
e quanto cinge il mar, vede Appennino,
ma ogn'altro lido al nostro polo ascoso;
che col flagello irato e disdegnoso
del vostro dir, dal sinistro camino
del vizio ogni Signor lungi e vicino
volgete al destro calle e diletto:*

SEGUITE pur il cominciato stile
accusando color che 'l tergo danno
a l'opre degne di perpetuo onore,
CHE fra que' spirti ov'è mai sempre aprile,
ove non more il dì, né fuggon l'ore,
vivrete ancor più che 'l millesim'anno.
(II, 42).

Proprio la ricerca insistita della medesima conformazione sintattica porta ad un alto quoziente di ricorsività nella composizione. La struttura sintattica che abbiamo rilevato può infatti essere latrice di organizzazioni testuali del tutto analoghe; nei testi V, 3 e V, 37, ad esempio, sussiste la medesima disposizione degli elementi linguistici, con un vocativo nella prima quartina, la frase reggente nella seconda e la finale nella sirma (in entrambi i casi con *acciò che* al verso 9 e il predicato al verso 12):

*Lieto colle e felice, ove Natura
fra l'opre sue meravigliose e rare
che rendon vaga ognor la terra e 'l mare
a se stessa compiacque oltra misura,
IO PREGO 'l Ciel che i fiori e la verdura,
gl'arbori eletti e l'altre cose care,*

e da caldo e da giel voglia guardare
quasi sua propria, anzi sua nobil cura,
acciò che in te, sotto a sì grave pondo
degli onor del suo Re, ch'un nuovo Atlante
parer lo fanno che sostenga 'l Mondo,
rispiri il grande Ippolito, e fra tante
e gravi cure passi il dì giocondo,
e diletto gli dian l'ombre e le piante.
(V, 3)

*O figlia del piacer vaga e gentile
senza cui nulla qui fora giocondo,
ma mesto e privo d'ogni gioia il mondo
com'anno senza maggio e senza aprile,*
questa ghirlanda, a lato a cui fia vile
non pur ciò ch'orna campo almo e fecondo,
ma quanto in seno cela il mar profondo,
TI DONA Batto sospirato e umile,
acciò che il gran pastor, cui i colli altieri
d'Ombria serbano l'erbe, i fiori e l'ombre,
i fonti l'Appennin, Metauro il corno,
ritorni allegro, e dal cuor saggio sgombre
la schiera de' noiosi, atri pensieri
che turbano il suo lieto e chiaro giorno.
(V, 37).

Se poi alla conformazione testuale si unisce anche il ritorno delle medesime tessere lessicali, gli esiti diventano del tutto formulari. È il caso, ad esempio, dei sonetti 50 e 51 del terzo libro, dedicati a Ippolita Pallavicini. Entrambi presentano due subordinate tra loro coordinate nelle due quartine, nel primo sonetto causali e nel secondo temporali, marcate dall'anafora (*perché – perché e mentre – mentre*). Il verso che ospita il verbo principale è nella prima terzina, e contiene per altro un esplicito legame lessicale (*terrò sempre nel core e terrò sempre ne gli occhi*):

Perché nel Tauro cento volte e cento
alberghi il sol col suo dorato crine,
perché più volte il ghiaccio e le pruine

Mentre rugiada dal gelato raggio
cadrà di Cinzia, e da le fredde stelle,
mentre purpurei fiori, erbe novelle,

torni a por freno al fiume ozioso e lento;

perché 'l ciel vago d'ogni mio tormento
solcar mi faccia ognor stagni e marine,
ricercando del mondo ogni confine,
sì come vela presta ad ogni vento,

terrò sempre nel core e viva e bella
la vostra Idea, e ne la mente ignora
le molte grazie onde sì altera andate;
e se l'orgoglio di maligna stella
non rompe i miei pensieri, in ogni etate
vivrete a par del Sole e de l'Aurora.
(III 50)

vago rendranno e diletto maggio;

mentre torrà le frondi a l'olmo, al faggio
l'Autunno avaro, e lievi fiere e snelle
avranno i boschi, e per le strade belle
del Ciel se n'andrà Febo al suo viaggio,

la nobil cortesia, con che m' avete
legato il cor di nodo sì tenace,
terrò sempre ne gli occhi e ne la mente:
scorgami il mio destino ove a lui piace,
ch'io v'avrò sempre nel pensier presente,
con le virtù di cui sì ricca sete.
(III 51)

La presenza di schemi sintattico-ritmici pressoché sovrapponibili è riscontrabile anche a distanza nei libri tassiani. Nei sonetti I 137 e II 47, ad esempio, la similitudine della struttura giunge ad una precisione di dettaglio: lungo tutta la lunghezza del testo i verbi, coniugati ai medesimi modi e tempi, occupano posizioni affini nei versi, e in entrambi il verso 11 ospita un complemento di luogo mentre il verso 14 è caratterizzato dalla presenza dell'epifrasi. Inoltre, l'analogia sintattico-retorica è esasperata dalla vicinanza tematica, dal momento che entrambi modulano la medesima invocazione alle *ninfe*:

Ninfe, che 'n questi chiari alti cristalli
vaghe scherzando al camin vostro andate,
et amiche d'Amore e di pietate
guidate ognor dolci amorosi balli,

se scenda dal suo fonte e da le valli
il vostro fiume puro, **e se** l'irate
falci giamai le rive sue onorate
non spoglino di fior vermigli o gialli,

aprite al pianto mio l'umido seno,
e queste amare lagrime chiudete

Ninfe, ch'al suon de la sampogna mia
sovente alzando fuor le chiome bionde
di queste sì correnti e lucid'onde,
udiste il duol ch'amor dal cor mi apria:

se sempre l'aura sì tranquilla sia
che non vi turbi l'acque, **e se** le sponde
del vostro fiume, ognor verdi e feconde,
non sentan pioggia tempestosa e ria,

uscite fuor de' liquidi cristalli,
e la mia libertà meco cantate

nel più secreto vostro erboso fondo,

in queste vaghe rive e dilettose,

che veder non le possa il cieco mondo,
poi le sprezza colei, de le cui liete
vaghezze è 'l Cielo, *e di sue grazie adorno.*
(I 137)

che d'un altar di fior candidi e gialli
serete in questo dì sempre onorate,
e d'un canestro di purpuree rose.
(II 47)

Può essere suggestivo infine accostare a questi sonetti tassiani, che obbediscono ad una logica invocativa, le parole di Claudio Giunta in merito ad una poesia che «non si qualifica come confessione, meditazione solitaria [...] ma come *discorso* [...]». Tale poesia, secondo il critico, adotta «le tecniche di persuasione e di *captatio* tipiche del genere oratorio e di quello epistolare», e questo «comporta l'impiego di tipi discorsivi fissi come la preghiera, la lode, il ringraziamento» che privilegiano «una diversa funzione del linguaggio, quella conativa rispetto a quella emotiva». Queste liriche insomma, rispetto alla poesia come effusione, «mira[no] a un altro scopo e svolg[ono] un altro contenuto, impostato su una retorica distinta: mett[ono] cioè la retorica della perorazione al posto di quella – meno rigida – dell'analisi».⁴²¹ Lo schema fisso di certi testi tassiani, compaginati secondo la sequenza di invocazione, esortazione, proposizione introdotta da *ché/che*, potrebbe quindi trovare giustificazione proprio alla luce della loro commistione con la forma della preghiera e dell'esortazione – della *perorazione*, appunto – ad un interlocutore.

3. Il trattamento sintattico delle parti metriche indipendenti

Come emerge dal confronto anche soltanto con le liriche di Sannazaro, pure il breve giro sintattico delle strofe autonome sembra avallare la tendenza tassiana a disporre il materiale linguistico in modo tale da saturare con un unico movimento frastico gli spazi metrici a disposizione.

La Tabella [6] mostra lo spettro delle soluzioni sintattiche per le quartine. Rispetto a Petrarca, Sannazaro decide di investire notevolmente sulla più classica

⁴²¹ Giunta 2002, p. 410.

delle strutture: le sue quartine infatti «appaiono organizzate quasi per intero nel modo più geometrico possibile, ossia per distici».⁴²² Tasso invece riduce questa soluzione ad alto gradiente di simmetria e incrementa notevolmente il numero di strofe indivise, vale a dire quelle che non hanno una struttura interna che articoli in segmenti l'unitarietà logica della partizione: se in Petrarca e in Sannazaro le quartine occupate da un unico movimento sintattico sono circa il 2% delle quartine isolate, in Tasso esse si attestano attorno al 16%. La stessa proporzione è registrata anche nella gestione delle terzine (Tabella [7]): quelle indivise sono infatti il 14% del totale delle terzine isolate, contro il 7% dei *Fragmenta* e la quasi assenza di questa soluzione in Sannazaro.

Tale gestione delle strofe autonome, che ben si allinea con quanto fin qui osservato sui meccanismi costruttivi del sonetto tassiano, convive però con un'altra soluzione formale, che si rende manifesta nell'abbondante crescita delle *altre suddivisioni*: sembra infatti che Tasso voglia esperire anche un *modus componendi* che si contrappone alla tendenza più diffusa, volto cioè a proporre altri allestimenti ritmico-sintattici all'interno della strofa. È il caso, ad esempio, di questo sonetto di tipologia 1, nel quale la linea frastica è costantemente interrotta:

*Fondulo, se d'amor l'alta radice
è dolce, ond'avien poi che frutto amaro
produce? IO 'L SO, CH'A LE MIE SPESE IMPARO
COME DI VAN PIACER DOGLIA SI ELICE:
qual velenosa terra empia nutrice
la dolcezza li toglie, o qual avaro
Cielo, QUAI STELLE FUR CHE LA TEMPRARO
D'ASSENZIO E FEL PER FARMÌ SÌ INFELICE?
Come da madre pia s'è crudo figlio
nasce, et oscuro fior da vago stelo,
e da lieta cagion s'è fieri danni?
DILMI TI PREGO, e 'n s'è gravosi affanni
che mi struggono il cor dammi consiglio,
togliendo agli occhi miei l'oscuro velo.
(I, 97).*

⁴²² Soldani, *in press*.

Le strofe con *altre suddivisioni*, ovvero con profilo sintattico franto e plurali interruzioni anche al mezzo al verso, sono concentrate nei tipi sintattici con meno legami interstrofici. Delle 106 quartine con *altre suddivisioni* a versi frammentari, ad esempio, 85 sono in sonetti di tipologia 1, mentre solo 21 nei sonetti di tipo 4 e 8. Lo stesso si può notare anche per le terzine: delle 104 con fratture asimmetriche, 87 sono nei tipi 1 e 3, mentre solamente 15 nel tipo 6 (2 sono nei sonetti di tipo 8). È vero che nei tipi 1 e 3 la possibilità di variare la costruzione delle terzine è doppia rispetto ai sonetti di tipo 6 (che hanno solamente una partizione autonoma), ma ugualmente mi sembra che i rapporti di forza tra questi dati siano eloquenti. Utilizzando le parole di Soldani per Petrarca, potremmo allora dire che nelle partizioni isolate, attraverso suddivisioni non canoniche in cui versi frammentari ospitano proposizioni brevi, Tasso «sonda [...] elementi per sé refrattari al sistema, allo scopo, neanche troppo paradossale, di mettere a fuoco ‘per contrasto’ il sistema stesso nella sua funzione [...] ‘legislativa’». ⁴²³ Le scelte eterodosse possono dunque essere lette come conferma del fatto che la riduzione della variazione a favore di una modalità sintattica prevalente non sia dettata dalla mancanza di mezzi o alternative, ma sia in definitiva una scelta del poeta ricercata con consapevolezza. Anche nel contesto delle partizioni isolate andrà notata la possibilità di una certa ricorsività sintattico-lessicale. Talvolta accade di riconoscere in sonetti costruiti in maniera analoga il ritorno del medesimo sintagma, come in queste due terzine, entrambe nella sirma di due sonetti di tipologia 3:

qui figura cangiar fece e pensero
a mille amanti: o voglia iniqua e ria!
Bosco, tu 'l sai, che lor chiudesti in seno.
Già lieto colle, or monte orrido e fero,
quanto t'invidio, che la Donna mia
indi lieto vagheggi, e 'l mar Tirreno.
(II 29, 9-14)

che mi vedrai in queste piagge assiso,
mirando in quella parte ove dimori,

⁴²³ Soldani 2009, p. 101.

chiamar il nome tuo solo e pensoso.

O anime gentil di Paradiso,
quanto v'invidio: che i miei dolci amori
voi possedete, et io vivo doglioso.
(II 41, 9-14).

Nelle quartine del tipo 4, invece, in più di un caso una delle due partizioni ospita una interrogativa retorica:

*Che mi giova fuggir veloce e lieve
dal dolce foco de' vostr'occhi il core,
se vicin e lontan lo strugge amore,
come i raggi del sol gelata neve?*
Fugga pur dove il giorno è freddo e breve,
dove lungo et ardente esce a noi fore,
che fuggir non pò mai da quel dolore
che m' accompagna ognor spietato e greve:
(I 68, 1-8)

*Qual corona, Signor, soperba Roma
ti donerà, se i trionfanti allori,
le quercie, i mirti, le gramigne e gli ori
ornat'han già la tua vittrice chioma?*
D'aver Germania e Spagna vinta e doma
maggior trofei, e più pregiati onori
aspetta il crine tuo; che fronde e fiori
son poco pregio a così degna soma:
(I 82, 1-8).

E ovviamente tale conformazione a quartine separate si presta con naturalezza alle forme retoriche del parallelismo, quando non addirittura dell'anafora (cfr. *infra*, par. 4). Tipicamente tassiana è l'iterazione di un esortativo, che conferisce al testo un tono prescrittivo/parenetico:

VERSI la Copia qui dal pieno corno
frutti d'ambrosia, e fior purpurei e d'auro,
tal ch'invidia ne porti e l'Indo e 'l Mauro,

e chi 'l sol scalda, o 'l mar inonda intorno;
SPARGA Appennin dal suo bel giogo adorno,
sin là 've l'onda insala il bel Metauro,
le rive e i colli di novo tesauo,
per onorar questo felice giorno
(V 78, 1-8)

ma talvolta il parallelismo può giocarsi anche nella forma sintattica della corrispondenza di elenchi:

*Le perle, l'oro sì forbito e terso,
e del bel volto la porpora e l'ostro,*
che facean vago e ricco il secol nostro,
in polve trita e vil morte ha converso.
Giallo, vermiglio, color bianco e perso
da chiaro vetro fuor non ha mai mostro
tante vaghezze, né dipinto inchiostro
di colta e dotta penna in rima o 'n verso:
(V 147, 1-8).

Significativo è anche il fatto che Tasso compagini le due quartine autonome con rapporti temporali di tipo narrativo, e tipicamente con l'alternanza del tempo imperfetto e del tempo perfetto o presente. Altrettanto frequente è poi l'intervento tra le due partizioni del nesso avversativo *ma*, a sottolineare tale passaggio diegetico:

Contra i colpi SOLEA de la spietata
mia nemica fortuna avere un scudo,
che schermo mi faceva sì che 'l suo crudo
dardo non trafiggea l'alma affannata,
ma me 'l TOLSE di man la morte ingrata,
ond'io rimaso disarmato e nudo
in preda del suo orgoglio, e triemo e sudo,
e lei truovo ver' me sempre più irata
(V 168, 1-8)

Ben mi CREDEA de la trillustre oscura
prigion d'amor ov'io languisco ognora
con l'ali de l'ingegno alzarli fuora,

aria trattando più tranquilla e pura;
 ma quella dispietata mia ventura,
che meco nacque, e non mi lascia un'ora,
FA sì forte il desio, ch'ad ora ad ora
mal mio grado a ragion mi toglie e fura
(III 18, 1-8).

In più di un caso, poi, Tasso utilizza una delle strofe indipendenti dei sonetti per inserire una tessera invocativa, che questa volta rimane però all'interno del periodo metrico e non arriva a legare tra loro due partizioni. Capita in non pochi casi nei sonetti di tipo 1:

Ben scopre il bel che 'n ogni parte fuore
con mille ardenti raggi a noi si mostra
la celeste immortal bellezza vostra
di gran lunga ne l'alma esser maggiore;
 ond'è ben degno che vi renda onore
quanto più pò, non pur l'Italia nostra,
ma tutta la terrena e bassa chiostra,
mentre ch'avrà dal tempo i giorni e l'ore:
 o beltà senz'exempio eterna e sola,
 che di santo desio l'anime accende,
 e scorge al più perfetto e sommo bene!
Per voi Liri superbo e lieto scende
con l'onde pure, e con le ricche arene,
per voi solinga al ciel sua gloria vola.
(II, 55)

e la soluzione ricorre in forma identica lungo tutta la produzione dell'autore, come dimostra questo sonetto 4+4+3+3 del quinto libro:

Viva face d'onor dai casti uscia
occhi di mortal Dea, che 'n ciascun loco,
come i vapori il Sole, a poco a poco
gia consumando ogni vil cosa e ria;
 ed ella in un non men cruda che pia,
del nostro van languir prendendo gioco,

crescea co' dolci sguardi in noi quel foco
che i vizii ingombra, e virtù nutre e cria.

*O soave languire, arder beato
qual salamandra in chiara fiamma e bella,
se non ce la togliesse adverso fato!*

Ma ecco che la chiama e la rappella
il Po, per lei felice e fortunato,
e noi, lassi, restiamo orbi senz'ella.
(V, 75).

Altre volte, invece, l'invocazione è racchiusa nell'ultima terzina dei sonetti di tipo 6, divenendo quasi un riempitivo dello spazio rimasto isolato:

Quando i falsi piacer posti in oblio,
e mille alti pensier seco ristretti,
s'alza lassù fra' santi angeli eletti
con le candide penne del desio
l'anima vostra, e come in suo natio
antico albergo a lato ai più perfetti
siede gioiosa, e con veri dilette
s'aggiunge al sommo ben, s'aggiunge a Dio,
resta il velo mortal, de' propri raggi
cinto del vostro onor lucente e chiaro,
com'uom che in questo sonno ha gli occhi chiusi.
*O vera eterna vita, o pensier saggi:
star cogli spirti a Dio più grati a paro,
e spender spesso l'ore in sì dolci usi!*
(II 63).

4. I procedimenti anaforici

I procedimenti anaforici che ricorrono ad inizio partizione sono riscontrabili in molti sonetti tassiani, anche appartenenti a tipi sintattici differenti. In questi testi la ripetizione del medesimo sintagma ad inizio di strofa sottolinea l'adeguamento della sintassi alle misure interne del sonetto, e se da un lato collabora a marcare il passaggio da un periodo metrico al successivo, dall'altro indubbiamente offre

rinforzi retorici alla coesione al dettato. Infatti, anche se non comporta coordinazione tra le proposizioni,⁴²⁴ sicuramente anche in Tasso «prima di contribuire all'innalzamento dello stile» l'anafora favorisce «la strutturazione, il legamento del metro. La figura stessa, non le sue componenti o il modo in cui è risolta, può essere sufficiente per la costruzione di un testo, può fornire la griglia sintatticamente bastevole, senza indugi vistosi ma con presenza discreta».⁴²⁵

L'anafora è molto frequente nei sonetti a partizioni indipendenti, di tipo 1. In questi testi la ripetizione agisce sia nella fronte:

*Ecco ch'io vi pur lascio, o piagge apriche,
compagne del mio duolo acerbo e fero,
e vo, sì come sciolto pregioniero,
dopo tante amorose mie fatiche;
ecco, luci al mio ben tanto nemiche
quanto v'amai, ch'a men penoso impero
porto le chiavi di mia vita, e spero
di trovar voglie a' miei pensieri amiche
(II 3, 1-8)*

che tra fronte e sirma, come in questo esempio che può essere considerato un 'allungamento modulare' del precedente.⁴²⁶

⁴²⁴ Non così in Tonelli 1999, in cui l'anafora comporta coordinazione: «anche nella coordinazione dei periodi l'anafora conosce uno sfruttamento stilistico noto e certo rilevante» (Tonelli 1999, p. 80). Nella nostra schedatura, solamente in un caso l'anafora concede le condizioni per la monoperiodalità: è il sonetto tassiano V 14, nel quale, come si è già detto (cfr. *supra*, p. 234), la forte tensione sintattica causata dalla prolessi di un'ampia invocazione porta a considerare legati i versi finali caratterizzati dall'anafora del complemento *in te*. Andrà in ogni caso rilevato come la presenza dell'anafora ad inizio di partizione sia pratica già petrarchesca, come ben rileva Natascia Tonelli: «la ricerca di una continuità semantica anche formale fra i singoli momenti metrici del sonetto è perseguita con la sintassi anche attraverso la coordinazione anaforica. Quasi la metà delle occorrenze di asindeto anaforico (o di legame correlativo) si colloca infatti nei punti strategici rappresentati dall'avvio dei versi 5, 9 e 12. La forma anaforica di interi componimenti non è che un'estrema espressione della capacità di strutturazione propria della figura» (Tonelli 1999, pp. 80 ss).

⁴²⁵ Tonelli 1999, p. 89 *et passim*.

⁴²⁶ Tasso nei suoi sonetti spesso utilizza il procedimento anaforico come processo sintattico 'componibile' e quindi allungabile. Accade sovente anche con l'avverbio *già*, che come *ecco* compare numerose volte in attacco di partizione. In due casi, in più, la figura si accompagna alla ripetizione anche di un *verbum videndi*: «Già veggio mille augei bianchi e canori [...] // già veggio Poesia lieta uscir fuori» (III 16, 1-7); «Già scorgo fiammeggiar sovra l'altiere [...] // già dal vostro valor parmi vedere // già la cornuta Luna d'Oriente» (V 82, 1-9).

Ecco l'aria serena ove 'l mio Sole
giorno mostra più chiaro a noi mortali
con le due vive sue stelle fatali,
che mi stan sempre ne la mente sole.

Ecco ove dolce suon d'alte parole
l'aria percuote sì che tutti i mali
in Lete tuffa, e dove gli aurei strali
dora et affina Amor pur come suole.

Ecco quel Paradiso mio terreno,
u' fece un tempo la mia dolce speme
per doglia il petto, or per dolcezza molle.
(I 16, 1-12)

o come in questo esempio, in cui la ripresa dell'invocazione *deh sorgi* in attacco alla prima e all'ultima partizione crea una sorta di circolarità:

Deh sorgi, Apollo, e di quest'ombre spoglia
la Terra omai, e di notturni orrori,
e le luci là su di te minori
altra parte del mondo a sé raccoglie;
affretta l'Ore, ché con l'aurea spoglia
ti menino i corsieri, e i novi albori
copri col lume, e co' raggi migliori
trae di tenebre il mondo, il cor di doglia:
ch'a l'apparir del matutino raggio
moverò verso lei, che 'l cor desia,
i piè, che far non sanno altro viaggio.
Deh sorgi, o Sol, ch'andremo in compagnia,
tu per render più bello il novo maggio,
et io per riveder la Donna mia.
(I 101).

Nell'esempio seguente, invece, l'anafora scandisce – ma unisce – tutto il componimento:

Torniamo a rivedere il nostro Sole,
occhi miei lassi, e la tua gloria, Amore,
la Donna d'onestà piena e d'onore,

che fa de' miei pensier com'ella vuole;
torniamo a udir l'angeliche parole,
 orecchie, e piedi al vostro usato errore;
torniamo insieme a rivedere il core
 che del nostro tardar forse si duole:
tosto vedrem quelle luci serene,
 ch'a la strada d'onor mi furon scorte,
 tutte di grazia e di dolcezza piene;
tosto vedrem la nostra dolce morte,
 ch'ancidendone ognor vivi ne tiene,
 con più felice e riposata sorte.
 (I 95).

Non è raro che l'anafora si appoggi anche al verso 3, moltiplicando le ripetizioni del sintagma coinvolto:

Piangon le Muse, e voi, Vittoria, sete
 sorda com'aspe a' suoi duri lamenti;
piangon del fonte l'acque alte e lucenti,
 ove spengeste l'onorata sete;
piangono i lauri, a cui fera togliete
 le lodi lor, per voi vive et ardenti;
 né più con le tranquille onde correnti
 porta Ippocrene le sue Ninfe liete;
 (II 53, 1-8).

Fenomeni di *repetitio* sono poi presenti con le stesse finalità strutturali nei sonetti di tipo 4 (4+4+6), dove ovviamente il sintagma ripetuto ad inizio delle quartine mira ad unire retoricamente la fronte sintatticamente divisa:

Poi che nel tempio de la Fama avete
 sì ricco seggio, a que' be' spirti a paro
 che le sue chiome di trionfi ornaro,
 né più la morte o 'l tempo omai temete;
poi ch'avete, Signor, spenta la sete
 in Elicona, che 'l suo puro e chiaro
 fonte v'aperse, con stil colto e raro

agli anni invidi avari altrui togliete:
sì vedrem poi nel suo famoso monte
Napoli bella alzarvi altari e tempi,
archi, teatri, e mille statue d'oro,
(II 66, 1-11).

Come si vede dagli esempi fin qui riportati, il movimento anaforico nasce quasi sempre nella fronte per poi eventualmente allungarsi in sirma; sono rari invece i casi in cui la ripetizione coinvolge solamente le terzine, probabilmente per quella minore attenzione (anche retorica) alla coda del sonetto che caratterizza il *modus componendi* tassiano:

e maledico il dì ch'io vidi prima
quegli occhi che mi fan sì lunga guerra,
e d'ogni mio pensier siedono in cima;
e maledico Amor, che non mi sferra,
sì che non roda con l' acuta lima
ch'inzan tempo mi porrà sotterra.
(I 76, 9-14).

Se il fenomeno è maggiormente diffuso tra i sonetti con partizioni indipendenti, non passano tuttavia inosservati i casi in cui l'anafora è presente in testi con qualche grado di legato, di tipo 2, 3, 5 o 6. In particolare, nei primi due tipi (8+6 e 8+3+3), entrambi con 'stacco' sintattico (anche) in *diesis*, l'anafora spesso ricorre a cavaliere del passaggio tra fronte e sirma, quasi contrastando l'andamento sintattico e colmando la pausa tra quartine e terzine. È quanto accade in questo sonetto:

Già 'l grido antico de l'altrui memorie,
che per la bocca de le vive genti
sonava ancor, e gli altri onor ardenti,
di cui chiare ne son cotante istorie,
al dolce suon de l'alte vostre glorie
più non si sente, e scoloriti e spenti
già son, Davalo invitto, que' lucenti
e vaghi raggi de l'altrui vittorie:

già mansueta, senza perle et ostri,
si vede Africa sotto il giogo d'oro
a voi suo domator chieder pietate;
e l'immortalità nel suo tesoro
por le corone de' trionfi vostri,
per farne ricca ogni futura etate.
(III 17)

o in questo:

Signor, s'a quella vostra illustre e rara
virtù che come sol luce e risplende
fortuna invidiosa non contende,
troppo più del dovere empia et avara,
veggio la vostra peregrina e chiara
Fama volar ovunque s'ode e 'ntende
umana voce, ovunque il dì s'estende
e le tenebre nostre apre e rischiara;
veggio la vostra venerabil chioma
di quel Regno maggiore adorna e bella
ch'onoran gli alti Imperadori e i Regi,
tal che più che giamai superba Roma,
tornata ai primi onori, ai primi pregi,
goderà ancor la sua benigna stella.
(IV 19).

Nei tipi 5 e 6, invece, in cui le partizioni sono tutte o quasi legate, ad essere ripetuta in anafora è spesso la congiunzione subordinante, come abbiamo visto nei già citati sonetti 50 e 51 del *Libro terzo*, ma come si vede anche in questo esempio:

Mentre, Donna Real, che frondi avranno
di maggio per le selve i pini e i faggi,
mentre amoroso cor gioia et affanno,
et animali il bosco empì e selvaggi,
mentre quattro stagioni orneran l'anno
e ci mostrerà il sole i chiari raggi,
e con l'onde sue fresche i fiumi andranno

al mar coi lunghi lor torti viaggi,
vivrà la vostra gloria ardente e bella
(IV 86, 1-9).

5. Il sonetto monoperiodale

Provo ora ad approfondire la struttura sintattica del sonetto modoperiodale, che subisce in Tasso un notevole incremento rispetto a quanto era in uso nella tradizione a lui precedente: l'autore recupera e fa propria una delle forme-satellite del sistema sintattico petrarchesco, declinandola in compagini e strutture vicine al proprio modo di organizzare lo spazio metrico del sonetto.

Al fine di mettere in luce alcune dinamiche compositive che agiscono nei primi tre libri e poi nel quarto, analizzo in prima istanza i sonetti continui contenuti nelle tre raccolte degli *Amori*, e successivamente quelli presenti nelle ultime due delle *Rime*.

5.1 Il sonetto monoperiodale nei tre libri degli *Amori*

Nelle raccolte degli anni Trenta, la percentuale di sonetti continui si attesta su una frequenza ben più alta di quella attestata in Petrarca. Il sonetto monoperiodale, che nel sistema sintattico dei *Fragmenta* ha un ruolo, seppur rilevante e autorevole qualitativamente, certo numericamente minoritario e residuale (solo 4 testi, ovvero poco più dell'1% dell'intera produzione sonettistica), negli *Amori* conta invece 23 occorrenze, che sono più dell'8% del totale dei sonetti:⁴²⁷ la struttura è così resa da Tasso concorrente ad altri tipi di organizzazione sintattica maggiormente attestati in Petrarca, come ad esempio il sonetto a fronte unita e sirma divisa (tipo 3, con schema 8+3+3) o, all'opposto, il sonetto con quartine indipendenti e terzine legate (tipo 4, con schema 4+4+6), presenti nei *Fragmenta* con percentuali rispettivamente attorno al 13 e all'11%.

⁴²⁷ Si tratta a mio avviso dei seguenti testi: I 41, 75, 76, 81, 109, 117, 118, 137; II 25, 38, 46, 57, 70, 79, 80, 89; III 21, 33, 34, 37, 45, 59, 62.

Il dato appare interessante non solo se confrontato con il modello, ma anche se considerato nel complesso delle tre raccolte di Bernardo Tasso poiché, come abbiamo visto, il poeta aumenta costantemente in esse la presenza di sonetti continui: dal primo al secondo e poi al terzo volume, la percentuale parziale relativa a questa struttura sintattica sale addirittura dal 5.93% al 9.88% al 12.50%. Tasso dunque non sembra volersi solamente cimentare in maniera sperimentale in una configurazione sintattica che fin da Petrarca è caratterizzata da un «grado di massima artificiosità»;⁴²⁸ l'intenzione del poeta parrebbe invece quella di potenziare stabilmente e programmaticamente la frequenza di questi sonetti, attraverso l'adozione di procedimenti sintattici che, come vedremo, convergono verso un progetto testuale organico su più fronti, che porta a strutturare la linea discorsiva in archi sintattici ampi e tesi rendendola «libera di muoversi lungo tutto il percorso testuale, obbedendo soltanto alle esigenze espressive di chi dipana il filo dell'argomentazione».⁴²⁹

In primo luogo, dall'analisi sintattica risulta che anche la maggior parte dei sonetti continui degli *Amori* è costruita con prolessi della subordinata; i sonetti tassiani, però, non sono caratterizzati dalla moltiplicazione della medesima proposizione dipendente, né sono marcati dall'anafora della congiunzione subordinante come è in Petrarca e nella tradizione precedente a Tasso.⁴³⁰

*Mentre col Sessa, illustre alto Signore,
le cui vivaci carte et onorate
lo fanno eterno, in bel soggiorno state,
cercando pur come si merchi onore,
e trappassate i dì fugaci e l'ore
in opre così degne e sì lodate,
ACCIÒ L'ANTICA E LA FUTURA ETATE
VI PORTI INVIDIA, E QUANTO PUÒ V'ONORE,
io scorto da destin nemico e fero,
di pensier tenebrosi e d'amor pieno,
volgo gli afflitti piè dietro al desio,*

⁴²⁸ Soldani 2009, p. 70.

⁴²⁹ Soldani 2009, p. 283.

⁴³⁰ Per la precisione, nel sonetto III 59 il *se* è ripetuto all'inizio di ciascuna quartina, ma la doppia occorrenza non è certo paragonabile alle catene anaforiche osservate in precedenza.

perch'Adria accolga nel suo puro seno
i miei sospiri, e 'l Re de' fiumi altero
corra superbo ancor del pianto mio.
(II 70).

L'impressione alla lettura è affatto differente rispetto a quella prodotta dalla configurazione melodica 'a detonazione' (data dall'elenco di subordinate o di sintagmi che si risolve solo in fine di componimento) che da Petrarca in poi si lega stabilmente ai sonetti monoperiali:⁴³¹ le due subordinate temporali sono disposte nelle quartine senza la necessità di ripetere la congiunzione e l'arco sintattico sfrutta l'ampiezza delle partizioni metriche non per accumulare elementi ma per istituire campate più larghe. Inoltre, come si vede già nel sonetto appena riportato, in qualche caso Tasso rinuncia all'iterazione della medesima frase subordinata, e prepone alla reggente più subordinate tipologicamente differenti, a volte di pari grado:

*Se ne l'eterna luce, ove salito
sei nudo e scarco di terrene voglie,
Brocardo, il rimembrar non ti si toglie
di lor cui fosti qui caro e gradito,*
MENTRE NEL PIÙ RIPOSTO E PIÙ ROMITO
LOCO DEL CIEL, CHE I PIÙ PREGIATI ACCOGLIE,
LIBERO DI PENSIER MORTALI E DOGLIE
TI GODI D'UN PIACER VERO INFINITO,
mira a canto le rive ove il mar freme
d'Adria, e vedrai con veste oscura e negra
dotta schiera che te chiamando piange;
e com'in legno aperto allor che frange
più 'l vento l'onde, senz'alcuna speme
star col cor e la mente inferma et egra.
(I 118)

⁴³¹ Cfr. Renzi 1988.

e a volte con gradi via via più alti, senza più la «moltiplicazione sulla linea»⁴³² ma anzi con un aumento della profondità, strofa dopo strofa:

*Se col vostro favor, sotto a sereno
e lieto ciel, quest'onde perigliose,
il più del tempo irate e tempestose,
Aure, solco secur del mar Tirreno,*
SÌ CHE M'ACCOGLIA NEL SUO PURO SENO
IL LIRI PRIMA, E LE SUE SPONDE ERBOSE,
INDI IL BEL COLLE CHE CON LE FAMOSE
CIGLIA SCORGE GAIETA, E 'L SUO TERRENO,
**il cui felice grembo eterne e rare
bellezze alberga, e tanto alto valore
quanto mai cadde da benigna stella,**
questa innocente e semplicetta agnella,
che neve e latte avanza di colore,
caderà inanzi al vostro sacro altare.
(II 57).

In secondo luogo, sono numerosi in Tasso i sonetti caratterizzati dalla prolessi del vocativo; anche qui, però, paiono cospicue le differenze rispetto all'impianto tradizionale ad elenco di invocazioni (ad esempio del sonetto 110 delle disperse petrarchesche, *O monti alpestri, o cespugliosi mai*, o del sonetto 94 della *Bella mano, O folti et verdi boschi, o fido albergo*,⁴³³ costruiti su Rvf 161, *O passi sparsi, o cespugliosi mai*, che fa scuola pur non essendo propriamente monoperiodale). Basterà uno sguardo ai sonetti tassiani di questo tipo per vedere come, innanzitutto, la filiera di invocazioni si accorci vistosamente: in Tasso i vocativi si riducono ad una media di due per componimento. Per ovvio compenso, è più ampio lo spazio dedicato a ciascun elemento, con abbondanti espansioni in relative, attributi e apposizioni. L'invocazione risulta insomma maggiormente articolata:

O dopo la tempesta atra et oscura

⁴³² Praloran 2008, p. 151.

⁴³³ Secondo la numerazione rispettivamente di Solerti 1909 e di Vitetti 1918.

de' publici pensier TRANQUILLO PORTO
de le private gioie, ove a diporto
scorgea la nave sua salda e sicura
il gran Cornelio, a cui studio e natura
dieder quanto poteano, acciò per corto
sentier, lasciando il camin lungo e torto,
s'alzasse ove la vita eterna dura,
ove fra i chiari pellegrini illustri,
che le lor patrie di corone ornaro,
or gode del perfetto e sommo bene:
 FELICE ALBERGO, sempre puro e chiaro
 abbia 'l tuo fiumicel dorate arene,
 e le tue piagge ognor rose e ligustri.
 (III 62).

In un paio di casi, poi, vi è un solo sintagma vocativo ad inizio del componimento:⁴³⁴

LUCENTE SOL, che co' be' raggi ardenti
 di gloria, di bellezza, e di valore,
 da l'oriente de' begli occhi, fuore
 conduci il giorno a le più degne genti;
 senza la cui virtù sariano spenti
 alti costumi, gentilezza, amore,
 desio di chiaro e di perpetuo onore
 in queste nostre cieche oscure menti;
 col cui foco gentil l'alme si fanno
 gravide di celesti alti pensieri,
 a' quai frutto né fior non si pareggia:
 vivin fra noi più che 'l millesim' anno
 i raggi di tua gloria ardenti e veri,
 sì che mai più bel sole il dì non veggia.
 (II 79).

⁴³⁴ Come accadeva prima solamente nel sonetto 135 di Niccolò de' Rossi, *O pola che, a simel de l'altro polo*, citato in Renzi 1988, p. 214.

Inoltre, quando anche l'enumerazione vocativa coinvolgesse più sintagmi – in Tasso comunque mai più di cinque – il poeta tende a rendere il componimento meno dispersivo: mentre nella tradizione post-petrarchesca la maggior parte delle matrici allocutive è per così dire 'centrifuga', ovvero nomina in elenco più entità differenti, Tasso costruisce un testo che risulta invece semanticamente 'centripeto'. Tranne nel caso di III 34, su cui si tornerà tra poco, in tutti gli altri sonetti i vocativi concorrono sistematicamente a designare il medesimo interlocutore. L'autore riduce *ad unum* la prospettiva, non riferendosi mai a più allocutori insieme; al limite elenca termini differenti con i quali si riferisce al destinatario, che rimane però unico:

ANIMA PURA, di virtute ardente
ornata, e degna di celeste onore,
ai raggi del cui angelico splendore
paion le luci altrui smarrite e spente,
che, come in specchio, ne l'eterna mente
ti miri e tergi, se mondano errore
rende men bel di tue bellezze il fiore,
onde più d'altra vai vaga e lucente;
INTELLETTO DIVIN, da cui s'impara
la via di gir al ben perfetto e vero,
fuggir l'ira del tempo e de la morte:
felice lui, che con sì fide scorte,
Tullia, mandando al cielo il suo pensiero,
vive lassù vita soave e chiara.
(II 89).

Tasso, poi, in almeno tre sonetti mescola le matrici tradizionali cimentandosi in un *pattern* sintattico che somma l'apertura in vocativo alla prolessi della subordinata⁴³⁵. È il caso, ad esempio, del sonetto III 34, che è anche l'unico nel quale le invocazioni rimandano a plurali entità:

Ombre fresche, erbe verdi, acque lucenti,

⁴³⁵ La struttura caratterizza anche il sonetto 38 delle disperse petrarchesche (*O mar tranquillo, o fiume, o rivo o stagno [...] perch'io veggio con dorato strale [...] così m'affido*).

*ben nati, vaghi, et odorati fiori,
 riposti, ombrosi, e solitarii orrori,
 che udiste il suon de' miei duri lamenti,*

SE MAI FUROR DI PIOGGIA, IRA DI VENTI
 NON TURBI IL VOSTRO STATO, E SE GLI AMORI
 VOLANDO SOVRA VOI CON DOLCI ERRORI
 FACCIAN DEL VOSTRO CIEL VAGHE LE GENTI,

serbate in voi dolce memoria eterna
 de' miei dilette; e come qui Mirtilla
 menò di Batto a riva ogni desio:
 acciò ch'ogni pastor conosca e scerna
 che non ha 'l mondo sorte sì tranquilla
 che possa pareggiar lo stato mio.

Il poeta, pur partendo da riconoscibili tessere della tradizione, come l'invocazione topica agli elementi naturali, arriva in questi casi a soluzioni estranee alle 'matrici continue' previste dal modello.

Lo spoglio sintattico permette anche di rilevare una differente configurazione della reggenza. Innanzitutto, nei due terzi dei testi il verbo reggente principale si trova prima della clausola: talvolta è già nella fronte, ma molto più spesso si colloca nella prima terzina, al cuore del sonetto, come nell'ultimo esempio riportato. In questi casi il componimento assume, almeno fino al verso 11, una conformazione intonativa del tutto simile a quella dei sonetti di tipologia 6 (in cui i periodi seguono una distribuzione, appunto, 11+3), anch'essi numerosi nei tre libri degli *Amori* e spesso costruiti con il verbo proprio dopo la *diesis*. Rispetto a questi, nel sonetto monoperiodale il poeta semplicemente aggiunge del materiale linguistico per allungare l'arco periodale di ulteriori tre versi: in questo assetto, quindi, il sonetto continuo tassiano in fin dei conti non è che una 'evoluzione' a maggior quoziente di legato di strutture sintattiche attestate con altrettanta frequenza nella produzione lirica autoriale.

Inoltre, aumentano in Tasso i casi in cui il verbo reggente è coordinato a stretto giro con un secondo predicato.⁴³⁶ Ricordo il testo *O mio verace sol* citato *supra*, a pagina 232, ma riporto anche quest'altro esempio:

⁴³⁶ Cfr. *supra*, § III. LA SINTASSI DELLE FORME METRICHE, par. 4 *La subordinazione*.

Mentre del bel desio l'ali spiegate
 per la strada del ciel tranquilla e pura,
 e cogli alti pensier lieta e sicura
 ai tre gradi di ben vero v'alzate,
 e da le schiere ardenti alme e beate
 degli angeli, contenta oltre misura,
 rimirando negli occhi a la Natura,
 Ginevra, eterna et immortal vi fate,
 io, che seguir non posso il vostro volo,
 co' pensier gravi del terreno velo
 RESTO piangendo qui pensoso e solo,
 E pieno d'amoroso e nobil zelo
 di voi scrivendo, a tutt'altro M'INVOLLO,
 vago con l'ali vostre alzarmi al cielo.
 (II 25).

Il sonetto risulta costituito da una sola arcata sintattica e intonativa, che però si articola in una costruzione a due fuochi, non più monoperiodale in senso stretto.⁴³⁷ L'esempio visualizza bene anche la crescita di complessità sintattica data dall'anticipazione del verbo reggente nella zona centrale del testo: come si diceva, nelle partizioni metriche che seguono la reggenza si crea lo spazio per altre subordinate, che si aggiungono in coda.

È necessario sottolineare che le caratteristiche rilevate nella gestione sintattica dei monoperiodali tassiani sono già presenti qua e là nella tradizione, in alcuni sonetti continui composti prima di Tasso: è già riscontrabile qualche sonetto senza accumulo di subordinate (134 delle disperse petrarchesche, 78 di Giusto de' Conti, 147 del Canzoniere Costabili o 37 dell'Augurello), così come si registrano già casi di reduplicazione sindetica della reggenza. Non si dimentichi, poi, il grado di virtuosismo di alcune scelte dell'anonimo Costabili, già sottolineate da Baldassari:

⁴³⁷ In almeno un caso (I 117) i verbo reggenti coordinati in virtù della prolessi del vocativo sono tre: *O di doppio valor spirito chiaro... aprino liete... e faccian... e 'ntaglino.*

Nonostante queste precisazioni, resta il fatto che, nella *Bella Mano*, infatti, la modalità nettamente prediletta è quella dell'accumulazione di sintagmi o di proposizioni similari, in genere di vocativi + relativa, con scansione anaforica del testo e "detonazione" finale, che con ogni evidenza [...] rappresenta il vero obiettivo, intenzionalmente ricercato, del testo. È molto diverso invece ciò che accade quando il periodo di snoda, come in cinque [su *tredici*] dei sonetti dell'anonimo, attraverso due momenti [...] tra loro equivalenti, quando cioè non esiste una segmentazione del testo con ripetizioni a scadenze regolari, che per così dire facilitino sia la composizione sia la fruizione. Qui ci troviamo nel vivo di un autentico virtuosismo, che ancora una volta richiama l'idea di un'unica linea tirata, verrebbe da dire, fino al massimo livello di tensione consentito.⁴³⁸

Ma se nei poeti della tradizione tali autorevoli eccezioni di fatto convivono con la predominante presenza di strutture continue petrarchescamente connotate in senso cataforico, che in definitiva rimangono quelle largamente più diffuse, in Tasso, invece, sembra accadere il contrario. Rispetto ai pochi casi in cui la sintassi è convogliata nel tipico costrutto ad elenco, come nel testo seguente:

Pellegrina gentil, che questa e quella
 parte del cielo con l'ingegno altero
 cercando per trovar il bene e 'l vero,
 vi fate più d'ogn'altra adorna e bella;
 lucente, vaga, e fortunata stella,
 al cui splendor si volge ogni pensiero,
 che mostrate il sicuro e bel sentero
 d'uscir d'ogni mondana atra procella;
 gemma dove si vede impressa e viva
 l'immagine di Dio, dove si mira
 ogni forma di gloria e di valore;
 specchio di vero ben, di vero onore,
Idea de la beltà celeste e diva,
 felice l'alma che per voi sospira.
 (II 80),

⁴³⁸ Baldassari 2015, p. 266-267.

prevale la *facies* monopériodale che abbiamo descritto, in cui si assiste alla rinuncia della tensione sintattica costruita sulla paratassi insistita e si percepisce invece una ricerca di forme argomentative ipotatticamente più complesse. Ciò che si nota in Tasso è allora, in buona sostanza e quasi univocamente, la perdita della ‘detonazione’.⁴³⁹

Inoltre, in tre delle poche occorrenze in cui i versi sono sforzati in lunghi elenchi, Tasso utilizza una «strategia per certi aspetti inversa a quella di Petrarca, perché fondata su un percorso ‘discendente’, che alla principale, enunciata in apertura» fa seguire «a cascata», subordinate o complementi. L’effetto sortito è opposto a quello petrarchesco, poiché il sonetto costringe «a riaprire il discorso, riallacciando ‘anaforicamente’ i legami col testo appena letto».⁴⁴⁰ Tasso dunque, quando usa la matrice a iterazione, la realizza nella forma uguale e contraria rispetto al modello:

Veggio, Signor, de’ già smarriti onori
LA BELLA DONNA ancor ricca et altera
sotto tua scorta, e RITORNAR qual era
la chioma degna de’ sacratî allori;

⁴³⁹ Interessante a tal riguardo sottolineare che nei testi presenti nel ms. Parmense 829 trascritto da Ramazzotti 2017 e contenente «rime di composizione arcaica (anteriori al 1531), che documentano l’apprendistato poetico di Bernardo» (Chiodo-Martignone 1995, p. 428. Il testo è trascritto in Pintor 1900, p. 184), si trova un sonetto (*Dui occhij ladri, anzi due stelle erranti*) quasi monopériodale (nell’ultima terzina vi sono in effetti non una, ma tre frasi indipendenti, legate però dall’anafora come in V 14, per cui cfr. *supra*, p. 234). Il testo è strutturato riprendendo pedissequamente la struttura petrarchesca ‘a detonazione’, ovvero con accumulo di elementi sintattici. In questo caso, l’elenco funziona esattamente come nei monopériodali Rvf 213 e 351, e gli elementi che si susseguono sono *temi sospesi* ripresi nell’ultima partizione dal pronome *questi* che diventa soggetto del verbo principale *la causa fur* (variazione petrarchesca di *fur la radice* in Rvf 351). Il fatto che questa tipologia di sonetti a catalogo sia attestata nella fase di apprendistato e non compaia mai nelle successive raccolte a stampa mi sembra sia sintomatico dell’allontanamento di Tasso da questo tipo di testualità, sentita forse come ‘arcaica’ e non funzionale al suo progetto (per una *recensio* delle liriche inedite di Bernardo Tasso cfr. anche Falchi 2011-2013).

⁴⁴⁰ Soldani 2009, p. 253. L’autore riferisce queste parole all’unica occorrenza monopériodale rintracciata nei sonetti di Boccaccio, ma il medesimo schema è attestato anche nel sonetto 64 delle disperse petrarchesche, dove la frase principale si protrae stendendo complementi oggetto dell’ampiezza di 14 versi, in una composizione speculare a quella tipicamente petrarchesca: «Gli antichi e bei pensier convien ch’io lassi, / e ’l gran disio e la speranza mia, / e quella usata e tanto bella via, / e ’l vago rimirar e i dolci passi». Strutturato in maniera simile, con principale in attacco e «fitta serie di relative che elencano le imprese di Ercole», è anche il sonetto *Questi è quel ch’i duo serpi infante uccise* di Venier (Galavotti 2017, p. 233).

e le Ninfe d'Ibero, i lieti fiori
 lasciando a dietro, la perduta schiera
 PIANGER de' figli; e Tago, Beti et Era
 RITENIR per timor gli usati errori.
 L'Adige, il Tevere, il Po, l'Adda, e 'l Tesino
 di smeraldi COPRIR le vaghe sponde
 per coronar la tua vittrice chioma:
 e perché, Guido, poggi al ciel vicino,
 SONAR il Vaticano, e d'oro e fronde
 IRSENE più che mai soperba Roma.
 (I 81).

Le strategie peculiari della gestione tassiana dei sonetti continui trovano talvolta corrispondenza nelle scelte sintattiche in atto in alcune esperienze liriche grossomodo coeve. La Tabella [9] mostra gli spogli sintattici di alcune raccolte che uscirono a stampa nel corso degli anni Trenta,⁴⁴¹ ovvero le *Rime* di Bembo,⁴⁴² di Brocardo,⁴⁴³ di Trissino,⁴⁴⁴ di Sannazaro⁴⁴⁵ e di Guidiccioni.⁴⁴⁶ In qualcuno dei dodici sonetti monoperiodali contenuti in queste raccolte è conservato ancora il modello ad accumulazione, e uno dei casi più manifesti è il sonetto 46 di Sannazaro, per quanto la 'detonazione' sia sfumata dal fatto che il verbo non è propriamente in clausola:

⁴⁴¹ Per semplicità, si considera qui la data di uscita delle raccolte e non si entra nel merito della datazione effettiva delle singole liriche. Sarà da tenere a mente, però, che una parte significativa di questi testi, prima di uscire a stampa, conobbe una larga diffusione manoscritta.

⁴⁴² Si concorda con Juri 2017b, p. 152 nel ritenere monoperiodali i sonetti bembiani 4, 8, 9, 21, 30, 93 secondo la numerazione dell'edizione curata da Gorni 2001. Si sottolinea che i celeberrimi sonetti 8 (*Crin d'oro crespo et d'ambra tersa et pura*) e 9 (*Moderati desiri, immenso ardore*) contravvengono in parte ai criteri di schedatura qui rispettati per la monoperiodalità; tuttavia la forte spinta cataforica che l'elenco di termini esercita verso l'ultima terzina consente di fare eccezione. Varrà la pena ricordare che i sonetti 8 e 9 sono «parte di una "tenzone" tutta interna alla Compagnia degli Amici [...] ed ebbe[ro] probabilmente il ruolo di stimolo per gli interventi degli altri contraenti» (Donnini 2008, p. 18); i sonetti che Vincenzo Quirini e Nicolò Tiepolo si scambiarono in occasione di questa tenzone, cui poi rispose anche Ludovico Ariosto, pur non essendo perfettamente monoperiodali, condividono anch'essi la medesima struttura ad elenco. È quanto rileva anche Di Dio 2013, p. 24. La vicenda è ricostruita in Gnocchi 1999.

⁴⁴³ Sono continui i sonetti 9, 18, 25 e 41, secondo la numerazione della *princeps* postuma di Brocardo 1538.

⁴⁴⁴ Si tratta dei componimenti 22 e 58, secondo la numerazione di Trissino 1981.

⁴⁴⁵ È il sonetto 46 in Sannazaro 1961, concordemente a quanto rilevato in Soldani, *in press*.

⁴⁴⁶ Sono i sonetti 11 e 46 contenuti nel ms. Parmense 344, secondo l'edizione Guidiccioni 2006.

Cari scogli, dilette e fide arene,
 ch'e' miei duri lamenti udir solete;
 antri, che notte e dì mi rispondete,
 quando de l'arder mio pietà vi vène;
 folti boschetti, dolci valli amene,
 fresche erbe, lieti fiori, ombre secrete,
 strade sol per mio ben riposte e quete,
 d'amorosi sospir già calde e piene;
 o solitarii colli, o verde riva,
 stanchi pur di veder gli affanni miei,
 quando fia mai che riposato io viva?
 o per tal grazia un dì veggia colei,
 di cui vuol sempr' Amor ch'io parli e scriva,
 fermarsi al pianger mio quanto i' vorrei?
 (*Sonetti e canzoni*, 46).

Tuttavia, come in Tasso, i sonetti continui della Tabella [9] spesso abbandonano tale struttura per prediligere invece altre forme di organizzazione sintattica: diminuiscono le serie enumerative, la metà delle occorrenze fa risalire il verbo in posizione precedente all'ultima terzina, diventa consueta la presenza di una reggenza doppia in coordinazione sindetica, si ritrovano sonetti costruiti sulla comparazione *sì come – tal*, in cui abbiamo già rilevato una forma di gestione sintattica lontana dalla matrice petrarchesca.⁴⁴⁷ Appare in filigrana dunque, anche senza entrare nel merito della produzione dei singoli poeti, una certa convergenza con le soluzioni 'continue' tassiane che permette forse di ricondurre tale gestione meno meccanica della sintassi al gusto generale primo-cinquecentesco per connessioni interstrofiche più virtuose e per forme più elaborate di *mise en texte*. Queste soluzioni formali si avvicinano poi a quelle presenti in aree laterali della tradizione: a ben vedere, infatti, strutture che alludono alla perdita

⁴⁴⁷ La comparazione in Tasso è anche in sonetti di tipo 6 (11+3). Non la trovo invece in altri tipi sintattici, forse perché tale forma necessita di uno spazio sintattico ampio. Come nota Amelia Juri, due dei sonetti monoperiodali di Bembo hanno struttura comparativa, «in linea con la tradizione petrarchista ma non con Petrarca»; Juri aggiunge poi che «questa forma di sonetto monoperiodale non solo è una delle poche che sopravvivrà in clima *grave* (in concomitanza con l'estinzione della forma "a detonazione")», ma è una delle più diffuse, e sovente i poeti cinquecenteschi imiteranno proprio Bembo, sia nell'architettura sintattica sia nei contenuti» (Juri 2017c, p. 143 e 143 n).

dell'accumulazione e della 'detonazione' erano già, come rileva Renzi,⁴⁴⁸ nell'unico monoperiodale di Cino da Pistoia⁴⁴⁹ o nei sonetti dei poeti settentrionali Niccolò de' Rossi e Antonio Beccari, e scelte simili si ritrovano nei sonetti continui di Giovanni Quirini, studiati da Soldani.⁴⁵⁰ In particolare, nelle numerose occorrenze in quest'ultimo poeta, esponente di spicco della linea 'intellettuale' del Trecento minore, Soldani rileva elementi strutturali del tutto affini a quelli usati da Bernardo Tasso:

[*l'organizzazione formale*] tende a conformarsi a uno schema innografico relativamente fisso, con un'invocazione iniziale diffusa per più versi, seguita da un'esortazione all'imperativo [...], a sua volta sviluppata da ulteriori subordinate di senso finale [...]. Rispetto alla 'detonazione finale' di Petrarca, abbiamo dunque una scansione sintattica tripartita, con la principale saldamente ancorata in zona centrale [...], a garantire un baricentro testuale che limita fortemente l'effetto cataforico.⁴⁵¹

Un solo esempio basti a mostrare come l'effetto intonativo raggiunto dai sonetti di Quirini non sia troppo dissimile da quello prodotto dai sonetti continui tassiani:

Ora che 'l mondo se adorna e se veste
di foglie e di fiori e c'ogni prato ride,
e freddo e nebia il ciel da sé divide,
e gli animali comenzan lor feste,
et in amor ciascun par che se apreste,
e gli augelletti, cantando, lor cride,
che lascian guai e di lamenti istride,
fanno per boschi e selve e per foreste,
però che 'l dolce tempo allegro e chiaro
di primavera col suo verde vene,
rinfresco in gioia e rinnovo mia spene,

⁴⁴⁸ Renzi 1988, pp. 205 ss.

⁴⁴⁹ È il sonetto *Poscia ch'io vidi gli occhi di costei*, studiato in Renzi 1988, p. 213.

⁴⁵⁰ Senza bisogno di ulteriori verifiche, si assume qui il dato proposto in Soldani 2009, p. 253: le otto occorrenze di Quirini corrispondono dunque ai numeri 1, 6, 7, 8, 28, 43, 44, 48 dell'edizione Quirini 2002.

⁴⁵¹ Soldani 2009, p. 253.

come colui che vita et honor tene
da quel signor che sopra gli altri è caro,
lo qual a me, suo servo, non fie amaro.
(*Rime*, 6).

Non vi è certo una consapevole ripresa di queste strutture da parte di Tasso, né è possibile stabilire relazioni tra l'esperienza poetica tassiana e queste trecentesche cui abbiamo fatto riferimento: la tangenza può forse essere dovuta solamente al fatto che, anche in Tasso come in Quirini, vi è un «impegno formale» nei confronti della sintassi, che «diventa il tratto organizzativo privilegiato»⁴⁵² del testo. Si noti però che, sebbene in Tasso siano preponderanti le istanze sintattiche, queste non giungono mai a travolgere davvero la struttura metrica, né a renderla opaca: basterà riguardare gli esempi già proposti per vedere come il poeta si dimostri capace di condurre saldamente sino alla fine del componimento una linea sintattica che poggia sul rispetto delle partizioni metriche, e anzi le coinvolge verso una dimensione intimamente monostrofica della forma sonetto.

Come abbiamo detto in apertura al capitolo, la particolare gestione tassiana dei sonetti monoperiodali sembra essere parte di un progetto testuale coerente su più fronti e connaturato all'*usus scribendi* dell'autore.⁴⁵³ L'analisi dei sonetti monoperiodali di Bernardo Tasso non conduce, allora, all'individuazione di tecniche sintattiche estravaganti rispetto alla media del sistema autoriale o estranee alla caratura sintattica della sua lirica, ma anzi può offrire un punto di osservazione privilegiato: questa soluzione formale, deviando dalla sagoma istituzionale del genere e accompagnandosi a elementi sintattici ricorrenti e peculiari, accentua, e forse esaspera, quella che è in fondo la diffusa e metodica attitudine sintattica dell'autore, che sembra partecipare della *gravitas* e della *piacevolezza* insieme.

⁴⁵² Soldani 2009, p. 383.

⁴⁵³ Ad esempio, si riscontra un incremento delle stanze monoperiodali di canzone (cfr. *infra*, § III.2 LA CANZONE).

5.2. Il sonetto monoperiodale nel quarto e nel quinto libro delle *Rime*

Allargando lo sguardo ai sonetti monoperiodali delle ultime raccolte tassiane, la situazione generale che abbiamo appena descritto muta verso un quadro leggermente differente.

In primo luogo, andrà notato che la maggior parte dei sonetti continui del quarto libro delle *Rime* (12 occorrenze delle 14 totali nel volume⁴⁵⁴) è concentrata nella sezione in onore a Margherita di Valois, dedicataria anche dell'intero volume. Questa sezione nell'edizione del 1555 conta 49 sonetti e 2 canzoni, per un totale di 51 componimenti. Nella ristampa del 1560, invece, esce ridotta di un sonetto⁴⁵⁵ ed è dunque composta da 50 testi in tutto: questa misura, come è già stato rilevato, è equivalente a quella della prima parte di un'altra raccolta a stampa a Venezia nel 1560, ovvero le *Rime* di Luca Contile. Le due serie di sonetti, entrambe dedicate ad una nobildonna, hanno qualche aspetto in comune,⁴⁵⁶ e in particolare si rilevano forti rimandi intertestuale tra le due sillogi. La serie di sonetti tassiani 42-47, ad esempio, ruota attorno ad un ambito metaforico (quello del sole, della luce e della

⁴⁵⁴ Si tratta a mio avviso dei sonetti IV 21, 38, 44, 63, 64, 67, 70, 76, 77, 81, 85, 86, 89, 111. La silloge per Margherita inizia con il componimento numero 42 del volume, secondo l'ordine qui ripristinato (cfr. *infra*, TAVOLA DEGLI INCIPIT).

⁴⁵⁵ Viene cassato il sonetto 72 *Le Piramidi, gli Archi, i Mausolei* (cfr. *infra*, TAVOLA DEGLI INCIPIT) forse per la somiglianza con un altro sonetto, il sonetto 65 del quinto volume, che ha incipit identico; scrive il Seghezzi: «è in lode di Madama Margherita di Valois: che forse fu omesso, perché a carte 30 del v libro un altro se ne ritrova che per avventura ha il principio dal verso stesso; comechè nel rimanente sia affatto diverso; e ciò forse fece credere al Dolce, che fu il correttore, che que' due sonetti fossero un solo componimento» (Seghezzi 1733, p. lxix).

⁴⁵⁶ «Metterà conto appena ricordare come nella raccolta del Contile, commentata da Francesco Patrizi, sia da riconoscere il manifesto più esplicito, nel campo della lirica volgare, della poetica sapienziale e platonizzante dell'Accademia Veneziana, cui appartenevano l'autore, il commentatore e il curatore di Francesco Sansovino; e che proprio la *Parte prima* delle *Rime* di Luca Contile, canzoniere encomiastico di cinquanta sonetti in lode di Isabella Gonzaga d'Avalos, costituisce il modello formale della raccolta per Margherita di Valois (48 sonetti e due canzoni) contenuta nel quarto libro delle *Rime* di Bernardo Tasso, antico sodale e corrispondente del poeta senese (ed alla stessa misura di informerà poi il canzoniere in morte di Porzia, di 49 sonetti e una canzone, nel quinto libro delle *Rime*)» (Casu 2000, p. 63). Se si avanzano dei dubbi sul fatto che le *Rime* di Contile (in dedica a Giovanna d'Aragona e non alla D'Avalos) possano essere state una fonte tassiana, è però vero che dovevano essere già scritte al momento della stampa del quarto volume di Tasso: «[...] la collana di cinquanta sonetti, che il Nostro dedicò alla soavissima bellezza di Giovanna d'Aragona Colonna, la sorella della marchesa del Vasto, la gentil castellana di Castel dell'Ovo, la sua protettrice nel soggiorno di Napoli del 1547 e 1548. E precisamente in questi anni i sonetti [...] dovettero essere composti» (Salza 2007, p. 184). Il rapporto tra le due raccolte andrebbe, ad ogni modo, maggiormente approfondito.

vista) che risulta centrale anche nelle *Rime* di Contile: «il campo metaforico più frequentato per la tessitura dell’elogio cortigiano è senz’altro quello della luce, con una predilezione per l’immagine, in realtà assai convenzionale, del sole come espressione di massima luminosità, e quindi di altezza e di “eccellenza”, nobiliare e d’animo, dei destinatari». ⁴⁵⁷ In ogni caso, una fitta rete intertestuale è anche tra i sonetti della stessa silloge tassiana, che come vedremo talvolta si configurano come vere e proprie variazioni del medesimo tema.

Nel quinto volume, invece, dedicato a Ippolita Pallavicini, tutti i sonetti continui⁴⁵⁸ sono contenuti entro la posizione 120, ovvero non sono presenti nelle sezioni in morte di Irene Spilimbergo e di Porzia de’ Rossi. Il motivo di questa assenza nelle ultimissime sezioni della produzione tassiana è da ricercare probabilmente nel fatto che il sonetto monoperiodale, come vedremo, dal quarto volume in poi diventa un modulo compositivo specializzato nell’encomio amoroso e forse per questo è riconosciuto come poco fruibile per testi di compianto funebre e di tono ‘elegiaco’.

Veniamo intanto a identificare le caratteristiche sintattiche dei 27 sonetti del quarto e del quinto volume. Per quanto riguarda la sistemazione della reggenza, occorrerà notare come, nei sonetti continui editi tra il 1555 e il 1560, il verbo principale si sposti spesso verso la fine, secondo un movimento contrario a quello che conferiva ‘modernità’ ai monoperiodali degli *Amori*: la reggenza è infatti in 13 casi nell’ultima terzina (anche se molto più spesso al verso 12 che al verso 14) e in 8 casi nella prima, mentre i testi con il verbo principale nella fronte sono soltanto 6. Questo profilo si radicalizza nella silloge per Margherita: tra i testi per la regina il verbo reggente è sempre relegato all’ultima o alla penultima partizione metrica, e sono solo due le occorrenze con verbo nelle quartine. Tuttavia, nonostante in questi componimenti il verbo si sposti in basso, l’effetto ‘a detonazione’ è scongiurato dall’allentamento della tensione anaforica nelle partizioni precedenti. A differenza di quanto accade nei primi tre libri, infatti – in cui mi sembra che la forma si presti ancora ad una qualche variazione interna – nei monoperiodali delle ultime due raccolte diminuisce la presenza di subordinate prolettiche e diventa

⁴⁵⁷ Pietrobon 2014, p. 211-212.

⁴⁵⁸ Ovvero, secondo la mia schedatura, i testi V 3, 8, 14, 22, 29, 31, 37, 46, 51, 61, 94, 114, 120.

invece schiacciante la presenza di sonetti con anteposizione del vocativo: questi ultimi, di cui si rilevano 20 occorrenze,⁴⁵⁹ presentano una curva sintattica che rimane in effetti sospesa fino alla reggenza, ma forse senza quella tensione interna che contraddistingue gli esemplari con subordinata anteposta. Inoltre a dissimulare la ‘detonazione finale’ concorre anche la riduzione del numero di elementi in invocazione, che estremizza una tendenza già attiva nella produzione degli anni Trenta: in 15 testi ritroviamo un solo sintagma vocativo, largamente espanso da apposizioni e relative, mentre si riducono a tre i casi con due vocativi e sono solamente due quelli con tre o più, tutti volti a identificare il medesimo destinatario, che quasi sempre è la *donna*.

Nei sonetti continui del quarto volume, la filiera iper-specializzata di testi d’encomio è caratterizzata da un abbondante riuso delle medesime tessere lessicali. Innanzitutto il sintagma vocativo è spesso *donna/donna real* (cinque occorrenze):⁴⁶⁰

O PERLA ORIENTAL BIANCA E ROTONDA
E D’ALTRO ORNATA CHE DI GEMME E D’ORO,
che pòì far parer vil quanto TESORO
il gran padre Ocean nel seno asconda,
la cui alma gentil sempre e feconda
germoglia varii fior, che ’l crine loro
spiegando verso il Ciel lieto e decoro
fan che d’ogni virtù la terra abunda;
Donna Real, de le cui glorie adorno
risplende il mondo prima oscuro e vile,
or per voi fatto *rilucente* e *caro*,
già *veggo* al vostro onor alzarsi intorno
e statue e tempi, onde fia sempre *chiaro*
dal Borea a l’Austro, e dal mar d’India a Tile.
(IV 44).

⁴⁵⁹ Anche in questo caso nel quarto libro la variazione interna al genere si riduce: nella silloge per la Valois, solo sono solamente 2 le occorrenze di sonetti monoperiodali che non iniziano con *Sn* o *Vocativo* + *Rel.*

⁴⁶⁰ In generale l’invocazione *donna real* (anche con non espansa da relative, e anche in sonetto non continui) conta 18 occorrenze nei testi della silloge. L’espressione *donna real* è presente come invocazione anche nella *Prima parte* delle *Rime* di Contile (16, 1-2 «Quella altezza di cor ch’in fronte havete, / Real giovane donna [...]»), ma non è certo sintagma raro nella poesia cinquecentesca: conta ad esempio almeno due occorrenze nei sonetti di Berardino Rota, due in quelli di Galeazzo di Tarsia, due nella produzione volgare di Marcantonio Epicuro, due nei sonetti di Tullia d’Aragona.

In secondo luogo, i sonetti sono inseriti, come si diceva, in serie tematicamente compatte, collegate da numerosi vettori di intertestualità. Il sonetto IV 44 appena citato, ad esempio, è raccordato con significative riprese ai due che lo precedono:

O miracol del mondo UNICO E RARO,
Donna Real, di tanti pregi adorna
di quanti fior la terra allor che torna
l'anno più bello e più fiorito e caro,
 il *Sol* de la cui gloria è già sì *chiaro*
che tutti i poggi e le campagne adorna
ovunque Clizia mostra ambe le corna,
non pur le sponde di Garona o Varo,
 AVESS'IO ALMEN COLOR DI PERLE O D'OSTRO
E PARIO MARMO col pennel d'Apelle,
ond'ombreggiar potessi il nome vostro!
 Ch'al par del Ciel vivendo e de le stelle,
"Margherita" ad ognor sarebbe mostro
per solo esempio de le cose belle.
(IV 42)

Il *Sol* del vostro onor, **Donna**, è sì *ardente*
e spande tanti *raggi* intorno intorno,
che senza l'altro Sol farebbe un giorno
più di questo sereno e più *lucente*,
 tal che la *luce* a l'occhio non consente
che 'n lei s'affissi, e gli fa oltraggio e scorno:
però l'abbasso, e di vergogna adorno
in vece de la *vista* opro la mente;
 e sol col mio pensier netto e purgato
d'ogni cura mortal, *miro* e vagheggio
la vostra gloria che per tutto *splende*,
 ove tante bellezze *ammiro* e *veggio*
quant'ha facelle accese il Ciel stellato,
ma l'intelletto a pena le comprende.
(IV 43)

e ai tre che lo seguono:

O specchio fin, NON DI CRISTALLO FRALE
MA DI LUCIDA GEMMA D'ORIENTE,
onde traspar de la divina mente
la bellezza invisibile, immortale,
 s'affissar si potesse occhio mortale
nel tuo *splendor*, *vedria* visibilmente
la strada donde ogni beata gente
a quel verace ben s'inalza e sale;
 ma quest'*ardente*, et è quello sì infermo
che ne la *troppa luce* s'abbarbaglia,
e fa a se stesso d'una nube schermo,
 né potendo *vedere* onde si saglia,
se ne sta un breve spazio immoto e fermo

Quel bel *seren* de la divina *luce*,
che quasi un dì d'oscura nebbia sciolto
di maestà vi veste e gli occhi e 'l volto,
ove ogni don del Ciel *splende e riluce*,
 tal meraviglia a la mia mente adduce
che sol nel mio pensier tutto raccolto
null'altra cosa *veggio* e nulla ascolto,
mirando quanto bene indi *traluce*;
 poscia m'inchino come a cosa santa,
e dico fra me stesso: – E' questa certo
un'Angela di Dio scesa fra noi! –
 Ma mentre dico ciò, l'aere coperto
di vaga nube d'or lieto v'amanta

come ch'il *lampo* a mezza notte *abbaglia*.
(IV 46)

di *splendor* tal ch'io non vi *veggio* poi.
(IV 47)

Mentre quest'ombra di beltà che fuori
in voi vaga si mostra a noi mortali
miro, **Donna Real**, cogli occhi frali
ch'oscura nebbia ognor copre d'errori,
l'Anima, PER MOSTRARM I SUOI TESORI
DI ZAFIRI E DI PERLE ORIENTALI,
ond'amor casto aventa e dardi e strali,
m'apre le porte, acciò ch'io più v'onori,
u' la vera beltà *contemplo* e *miro*
che non può tempo alcun render men bella
né morte por col suo furor sotterra;
allor pien di stupor tremo e sospiro,
e perduto il colore e la favella
mi chino umil per adorarvi in terra.
(IV 48).

Se proviamo a riguardare i termini in corsivo, che si riferiscono all'area semantica *luce-sole-vista*, quelli in maiuscolo riferiti al tema della preziosità e quelli sottolineati che presentano elementi naturali (i fiori, le stelle, la nebbia, ecc.), vedremo come i sei sonetti siano sostanzialmente composti attraverso la combinazione di concetti topici, con esiti del tutto simili da un punto di vista argomentativo e semantico. Oltre ai richiami lessicali, o congiuntamente ad essi, possiamo inoltre individuare il ritorno di configurazioni sintattiche analoghe, come IV 42, 5 «il Sol de la cui gloria è già sì chiaro» e IV 43, 1 «Il Sol del vostro onor, Donna, è sì ardente», oppure, in inarcatura, IV 43, 5-6 «tal che la luce a l'occhio non consente / che 'n lei s'affissi [...]» e IV 46, 5-6 «s'affissar si potesse occhio mortale / nel tuo splendor [...]». Contesti sintattici simili conducono poi alla composizione di versi identici o quasi: è il caso di IV 46, 10 «che ne la troppa luce s'abbarbaglia» e del il verso 91 della canzone 45 «Canzon, la troppa luce m'abbarbaglia», o di IV 47, 9 «poscia m'inchino come a cosa santa» e IV 48, 14 «mi chino umil per adorarvi in terra».

Similmente accade anche in altri luoghi della sezione per Margherita. Si vedano ad esempio i sonetti monoperiodali 63 e 64:

Angioletta del Ciel qua giù mandata
dal sommo Sole ad abitare in terra,
ne la cui mente si nasconde e serra
quanta virtute agli **Angeli** fu data,
che con la luce de' begli occhi, armata
d'un invitta onestà, perpetua guerra
fai con la turba de' sensi, ch'atterra
ogni cosa gentil da Dio creata,
e con que' raggi de' l'eterno lume,
che 'n te risplende come sole in vetro,
di leggiadri desii l'anime accendi,
fin ch'io (se pur tanta mercede impetro)
di bel *cigno* e canor vesta le *piume*,⁴⁶¹
questo mio basso et umil canto intendi.
(IV 63)

VAGA FENICE che con *l'ali* d'oro,
con le *piume* di perle e di smeraldi
a contemplar **del Cielo ogni tesoro**
t'alzi co' tuoi pensier bramosi e baldi,
e de' spirti gentili il picciol coro
coi rai di tua beltà sì infiammi e scaldi
che, come *bianchi augei*, col lor sonoro
canto a seguirti sono ardenti e caldi,
io, che *penne* non ho per venir teco
né vanni destri e forti a sì gran *volo*,
d'invidia pien ti seguo con la vista,
e senza il lume tuo rimasto cieco
resto qual uom che peregrino e solo
in fallace camino erra e s'attrista.
(IV 64).

Anche in questo caso i due testi sono inseriti all'interno di una trafilata di 5 sonetti che ben si corrispondono da un punto di vista tematico e lessicale. Vediamo anche gli altri tre, uno immediatamente precedente e due successivi:

O miracolo raro di natura,
UNICA E DI VALOR SOLA FENICE,
di cui la fama predicando dice
cose che fanno ogni altra gloria oscura,
angioletta di Dio candida e pura
per cui la nostra età si tien felice,
per cui canta ogni spiaggia, ogni pendice,
del gallico terren l'alta ventura,
l'illustre e regio sangue, e i fatti egregi
del magnanimo padre e del fratello,
cui sacra tutt'Europa archi e trofei,
sono del vostro onor vivace e bello,

Da qual coro degli **Angeli** più cari
e più vicini a lui l'anima bella
tolse il gran Re che fe' la terra e i mari,
liquidi e salsi questi, e soda quella?
Da qual de' Cieli più benigni e chiari,
per infonder in voi, se pur fu stella,
o donde doni tai celesti e rari
quali le diede, e son raccolti in ella?
Voce d'Angelo suonan le parole,
alti i concetti, e di divina mente
sono i pensieri e i desir santi e casti.
Volgetevi, mortali, a l'oriente

⁴⁶¹ Per il tema oraziano della metamorfosi del poeta in cigno nella poesia cinquecentesca cfr. Juri 2017a, p. 22.

che per lo mondo *vola*, i minor pregi,
ma non vi san lodare i versi miei.
(IV 62)

de' begli occhi di questa, e ciò vi basti,
ch'ella vi mostrerà l'eterno Sole.
(IV 65)

Questa, che così umile e così pura
fra tanti onor regali andar vedete,
un'Angela è del Ciel, se no 'l sapete,
mandata qui dal Dio de la natura.
Vedete quanto poco apprezza e cura
scettri e corone d'or, ché poca sete
have di quel che fa superbe e liete
le sciocche genti in questa valle oscura;
ma quasi foco che s'*inalza* e sale
per tornar dove nacque, *inalza* ognora
i suoi santi desiri e le parole,
e, come arcier che drizza al segno strale,
drizza i casti pensieri al sommo Sole,
quasi si sdegni di far qui dimora.
(IV 66).

Anche qui le trame intertestuali sono molto fitte, in una vicinanza tematica che ruota attorno ai concetti-chiave dell'*angelo* e del *cielo* da un lato, e della *fenice* e del *volo* dall'altro. E neppure qui mancano giunture sintattiche simili, come IV 63, 1-2 «Angioletta del Ciel qua giù mandata / dal sommo Sole ad abitare in terra» e IV 66, 3-4 «un'Angela è del Ciel, se no 'l sapete, / mandata qui dal Dio de la natura». Sequenze di questo tipo, con sonetti contigui caratterizzati da vicinanza formale e semantica, sono dunque riconoscibili lungo tutta la sezione del quarto libro; e questo non impedisce di stabilire contatti anche tra testi più distati: l'incipit di IV 62 (*O miracolo raro di natura*), ad esempio, è del tutto simile a quello di IV 42 (*O miracol del mondo unico e raro*).

La silloge per la regina di Francia risulta dunque estremamente coesa sia da un punto di vista tematico, con testi integralmente declinati in lode alla nobildonna, sia da un punto di vista formale. In questa sezione, infatti, i numerosi sonetti di tipo 5 si presentano con un profilo sintattico serializzato, raggiungendo così una chiara specializzazione in chiave invocativa e approdando ad una struttura del tutto

funzionale allo scopo celebrativo, in quanto consente all'autore di aumentare lo spazio metrico da destinare all'elogio della donna:

*Donna, che quasi un altro sol terreno
coi rai del tuo valor chiari et ardenti
sgombri ogni nebbia ch'a le cieche genti
turba de l'intelletto il bel sereno,
che col tuo caldo spiritale e pieno
di celeste vigor purghi le menti
di tutti que' vapori umidi, algenti,
ch'essala il senso, onde n'ha colmo il seno,
e con la tua virtù maschia e feconda
gravido rendi ogni sterile ingegno
di voglie e di pensieri alti e leggiadri;
io per purgar al tuo bel lume vegno
gli occhi de la mia mente oscuri et adri,
se l'alta luce tua mi fia seconda.
(IV 67).*

Questa struttura testuale rimane anche nel quinto volume delle *Rime*, come riconoscibile marca per la celebrazione di qualche figura femminile. Ad esempio destinataria di questo sonetto, del tutto simile nella configurazione formale a quelli osservati poc'anzi, è Giulia Gonzaga duchessa di Urbino:

O d'eterna beltà bel paragone,
albergo d'onestà ch'al mondo è rara,
unico essempro d'ogni cosa cara,
torre d'alta prudenza e di ragione,
vaso dove virtù serba e ripone
ogni saver mortale, onde s'impara
contra il tempo empio e rio, contra l'avara
morte, onorata fare alta tenzone,
DONNA REAL, cui diede il sommo Padre
senno, pensier, desio, grazia e parola
d'angioletta, che a lui parla e risponde:
chi vi potrà lodar, se si confonde
ogni intelletto, in voi mirando sola

tante doti del Ciel chiare e leggiadre?
(V 61).

Il testo mostra bene la disinvoltura con cui Tasso compone, a distanza di anni, sonetti continui attraverso il riutilizzo seriale di termini e sintagmi: il verso 2 (*albergo d'onestà ch'al mondo è rara*) rimanda ad esempio a IV 70, 1 (*O d'invitta onestate altiero albergo*), mentre il verso 5 (*vaso dove virtù serba e ripone*) recupera forse IV 89, 1 (*O vaso di cristallo d'oriente*).

Tuttavia, nei monoperiodali del quinto volume tornano con più frequenza anche modelli sintattici alternativi; ad esempio, sono almeno quattro le occorrenze di subordinata prolettica diversa dal modulo *Vocativo + Rel*:

Poscia che lieto, onde scendesti ornato
di tutti i beni di quel santo Regno
che ti fecer qua giù felice e degno
di quanti dona onori il Mondo ingrato,
spirto gentile, al Ciel sei ritornato,
che quasi strali avean preso per segno
i tuoi santi pensieri, avendo a sdegno
tutti i dilette de l'umano stato,
fra il tuo tanto gioir, che sempre abonda,
sempre si fa maggior, come suol rio
qualor gli accresce larga pioggia l'onda,
mira talor ne' chiari occhi di Dio
qual grave, acerbo duol per te circonda
il saggio cor del tuo Signore e mio.
(V 31).

Inoltre, come si diceva, la specializzazione del sonetto monoperiodale in termini encomiastici impedisce forse a Tasso un suo utilizzo nelle due sezioni *in mortem*, dove, se non erro, non si registrano sonetti continui. Il modulo *Vocativo + Rel* in attacco di partizione, pur presente in almeno quattro sonetti di tali sezioni, non fa mai parte di arcate sintattiche che giungano sino alla fine del testo. Possiamo forse suggestivamente notare come i sonetti con modulo invocativo per la morte di Porzia siano accomunati da una contraddizione interna, emblematica di un contrasto

interiore causato nell'io lirico dalla morte della donna. È quello che accade, mi sembra, nel sonetto 140, fondato sulla contrapposizione *io-tu* e sull'opposizione *cielo-terra*:

Anima bella, che così spedita,
quando di viver altri ha più desio,
sazia di questo ben fallace e rio
dal tuo carcer mortal festi partita,
a cui non calse in questa mortal vita
se non d'onore, e per pagare il fio
inanzi al tempo assai debito a Dio
sei lieta e pura e monda al Ciel salita,
TU MIETI IL FRUTTO DEL BEN SPARSO SEME,
vero et eterno, e non fallace e frale,
e di tempesta uscita, hai preso il porto;
IO SON RIMASO QUASI SEGNO A STRALE
de le miserie umane, e 'n mar che freme
nave sospinta a camin lungo e torto.
(V 140)

o quanto accade nel sonetto 149, in cui invece è presente il tentativo frustrato dell'io lirico di raggiungere la donna:

O più lieve che vento, o più che fiera
fugace, punta da colpo mortale,
diletto uman, qual fior caduco e frale,
che ride sul mattin, piagne la sera;
o mondo, stolto è in te certo chi spera,
ov'è sì breve il ben, sì lungo il male,
ov'è l'uom quasi fermo segno a strale
de la fortuna dispietata e fiera.
Deh, potess'io seguir leggiero e scarco
lei, che nel suo partir portò 'l mio core
seco nel Cielo, et ogni speme mia!
I' VO CERCANDO, E NON RITROVO IL VARCO
per girle dietro e farle compagnia:
ahi mondo pien d'inganni e pien d'errore!
(V 149).

Il medesimo desiderio di rivedere la moglie è deluso, infine, anche nel sonetto 172, dove affiora pure l'opposizione *io-altrui*:

O presto al dipartir, tardo al ritorno,
diletto uman, vie più fugace e frale
che non è spinto da la corda strale,
che tronco fior, quand'è più caldo il giorno,
IO PUR MI VOLGO e mi riguardo intorno
per rivederti, ah! lasso, E NON MI VALE,
ché con la donna mia spiegasti l'ale
verso del Cielo, or di sua luce adorno.
Nembo folto di noie e di martiri
ricuopre il bel seren del piacer mio,
e de' sospir lo fiede un vento eterno,
tal che LA PROPRIA VITA IO PRENDO A SCHERNO,
ALTRUI SÌ CARA, et ho solo un desio,
che madonna dal Cielo a sé mi tiri.
(V 172).

In questi testi, la linea turgida e piena del canto encomiastico a cui Bernardo ha abituato il suo lettore si ritrae, interrotta dal conflitto che il lutto porta con sé.

6. Tabella [1]. Tipologia degli schemi sintattici. *Le Rime* di Bernardo Tasso

Tipologia	Libro I (1531)		Libro II (1534)		Libro III (1537)		Libro IV (1555)		Libro V (1560)	
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
1 (4+4+3+3)	45	33.33	21	25.93	10	17.86	16	17.58	55	29.89
2 (8+6)	12	8.89	9	11.11	9	16.07	13	14.29	29	15.76
3 (8+3+3)	46	34.07	25	30.86	15	26.79	15	16.48	44	23.91
4 (4+4+6)	10	7.41	5	6.17	5	8.93	8	8.79	8	4.35
5 (14)	8	5.93	8	9.88	7	12.50	14	15.38	13	7.07
6 (11+3)	10	7.41	10	12.35	10	17.86	17	18.68	19	10.33
7 (4+10)	0	0	1	1.23	0	0	1	1.10	2	1.09
8 (4+7+3)	2	1.48	1	1.23	0	0	2	2.20	3	1.63
9 (altre sudd.)	2	1.48	1	1.23	0	0	5	5.49	11	5.98
Totale	135	100	81	100	56	100	91	100	184	100

7. Tabella [2]. Tipologia degli schemi sintattici. Qualche confronto

Tipologia	Totale Bernardo Tasso		Rvf (Soldani)	Giusto (Baldassari)	Magnifico (Bellomo)	Costabili (Baldassari)	Boiardo (Baldasari)	Augurello (Di Dio)	Sannazaro (Soldani)	Bembo 1530 (Juri)	Della Casa (Juri)
	n	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%
1 (4+4+3+3)	147	26.87	58.04	41.48	71.33	49.58	70.67	24.39	51.25	37.62	35.59
2 (8+6)	72	13.16	4.1	10.37	1.33	8.02	0.67	7.32	6.25	6.93	8.47
3 (8+3+3)	145	26.51	13.88	14.07	8.66	22.57	10	9.76	31.25	19.8	15.25
4 (4+4+6)	36	6.58	11.67	20	13.33	10.76	10	14.63	3.75	6.93	8.47
5 (14)	50	9.14	1.26	6.67	0	2.74	3.33	19.51	1.25	5.94	1.69
6 (11+3)	66	12.07	2.84	3.7	4.66	3.8	2.67	7.31	2.5	8.91	11.86
7 (4+10)	4	0.73	1.58	1.48	0	0.21	0.67	2.44	0	2.97	3.39
8 (4+7+3)	8	1.46	4.73	2.22	0.66	2.11	1.33	7.32	3.75	6.93	15.25
9 (altre sudd.)	19	3.47	1.89	0	0	0.21	0	4.88	0	3.96	0
Totale	547	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100

8. Tabella [3]. Tipologia e distribuzione dei legami periodici tra le parti del sonetto. Le *Rime* di Bernardo Tasso

Distribuzione	Tipo di legame	Libro I		Libro II		Libro III		Libro IV		Libro V	
		n	% sui nessi	n	% sui nessi	n	% sui nessi	n	% sui nessi	n	% sui nessi
Tra quartine	Coord.	17	12.88	14	14.29	13	16.46	25	17.36	31	13.66
	Princ./Subord.	5	3.79	3	3.06	8	10.13	10	6.94	11	4.85
	Subord./Princ.	54	40.91	35	35.71	17	21.52	28	19.44	66	29.07
	Inarc.	2	1.52	1	1.02	3	3.80	1	0.69	8	3.52
	Totale	78	59.09	53	54.08	41	51.90	64	44.44	116	51.10
Tra II quart. e I terz.	Coord.	4	3.03	7	7.14	3	3.80	12	8.33	12	5.29
	Princ./Subord.	4	3.03	2	2.04	2	2.53	6	4.17	12	5.29
	Subord./Princ.	13	9.85	12	12.24	12	15.19	19	13.19	17	7.49
	Inarc.	1	0.76	0	0.00	0	0.00	2	1.39	7	3.08
	Totale	22	16.67	21	21.43	17	21.52	39	27.08	48	21.15
Tra terzine	Coord.	14	10.61	1	1.02	5	6.33	7	4.86	7	3.08
	Princ./Subord.	8	6.06	9	9.18	8	10.13	15	10.42	17	7.49
	Subord./Princ.	10	7.58	13	13.27	7	8.86	15	10.42	30	13.22
	Inarc.	0	0.00	1	1.02	1	1.27	4	2.78	9	3.96
	Totale	32	24.24	24	24.49	21	26.58	41	28.47	63	27.75
Totale		132	100	98	100	79	100	144	100	227	100

9. Tabella [4]. Tipologia e distribuzione dei legami periodici tra le parti del sonetto. Qualche confronto

Distribuzione	Tipo di legame	Totale Bernardo Tasso			Rvf (Soldani)		Giusto (Baldassari)	Boiardo (Baldassarri)		Sannazaro (Soldani)		Bembo (Juri)		Della Casa (Juri)	
		n	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli	% sui nessi	% sui tagli
Tra quartine	Coord.	100	14.71		12.78										
	Princ./Subord.	37	5.44		4.44										
	Subord./Princ.	200	29.41		22.22										
	Inarc.	15	2.21		2.78										
	Totale	352	51.76	21.45	42.22	7.90	39.10	43.55	6.00	68.75	13.75	42.98	16.17	40.74	12.43
Tra II quart. e I terz.	Coord.	38	5.59		7.78										
	Princ./Subord.	26	3.82		7.78										
	Subord./Princ.	73	10.74		4.44										
	Inarc.	10	1.47		1.67										
	Totale	147	21.62	8.96	21.67	4.10	18.05	19.35	2.67	12.50	2.50	30.70	11.55	35.19	10.73
Tra terzine	Coord.	34	5.00		6.67										
	Princ./Subord.	57	8.38		7.22										
	Subord./Princ.	75	11.03		18.33										
	Inarc.	15	2.21		3.89										
	Totale	181	26.62	11.03	36.11	6.80	42.86	37.10	5.11	18.75	3.75	26.32	9.90	24.07	7.34
Totale		680	100	41.44	100	18.80	100	100	13.78	100	20.00	100	37.62	100	30.50

10. Tabella [5]. Tipologia complessiva dei legami periodici e incidenza sul totale dei nessi

Tipo di legame	Bernardo Tasso	Rvf (Soldani)	Giusto (Baldassari)	Boiardo (Baldassari)	Sannazaro (Soldani)	Bembo 1530 (Juri)	Della Casa (Juri)
	% sui nessi	% sui nessi	% sui nessi	% sui nessi	% sui nessi	% sui nessi	% sui nessi
Coord.	25.29	27.22	41.35	30.65	10.41	35.09	20.37
Princ./Subord.	17.65	19.44	9.02	19.35	22.91	15.79	12.96
Subord./Princ.	51.18	45.00	46.62	41.94	64.58	38.60	48.15
Inarc.	5.88	8.33	3.01	8.06	2.08	10.53	18.52
Totale	100	100	100	100	100	100	100

11. Tabella [6]. Scansione sintattica interna alle quartine autonome

Tipo di scansione		Bernardo Tasso		Rvf (Soldani)	Sannazaro (Soldani)
		n	%	%	%
2 + 2	Giustapposiz.	30	7.94	14.07	23.07
	Coordinaz.	50	13.23	12.55	19.78
	Princ./Subord.	48	12.70	16.45	18.68
	Subord./Princ.	8	2.12	19.26	20.87
	Totale distici	136	35.98	62.43	82.41
3 + 1	Giustapposiz.	5	1.32	3.03	1.09
	Coordinaz.	8	2.12	2.81	1.09
	Princ./Subord.	22	5.82	1.52	0
	Subord./Princ.	6	1.59	0.65	0
	Totale 3 + 1	41	10.85	8.01	2.19
1 + 3	Giustapposiz.	1	0.26	1.73	1.09
	Coordinaz.	2	0.53	0.87	0
	Princ./Subord.	2	0.53	1.3	0
	Subord./Princ.	0	0.00	0.43	0
	Totale 1 + 3	5	1.32	4.33	1.09
Altre suddivisioni a versi interi	Giustapposiz.	1	0.26	3.47	1.09
	Coordinaz.	2	0.53	1.73	0
	Subordinaz.	25	6.61	2.81	7.67
	Totale	28	7.41	8.01	8.76
Altre suddivisioni a versi frammentari		106	28.04	15.37	3.29
Quartina indivisa		62	16.40	1.95	2.19
Totale quartine autonome		378	100	100	100

12. Tabella [7]. Scansione sintattica interna alle terzine autonome

Tipo di scansione		Bernardo Tasso		Rvf (Soldani)	Sannazaro (Soldani)
		n	%	%	%
2 + 1	Giustapposiz.	43	6.53	6.88	8.02
	Coordinaz.	57	8.66	7.08	10.94
	Princ./Subord.	57	8.66	9.79	8.02
	Subord./Princ.	19	2.89	4.17	16.78
	Totale 2 + 1	176	26.75	27.92	43.79
1 + 2	Giustapposiz.	34	5.17	6.46	7.29
	Coordinaz.	29	4.41	4.58	2.18
	Princ./Subord.	45	6.84	8.33	2.91
	Subord./Princ.	7	1.06	2.71	9.48
	Totale 1 + 2	115	17.48	22.08	21.89
1 + 1 + 1	Giustapposiz.	7	1.06	2.5	2.18
	Coordinaz.	0	0.00	1.25	2.91
	Subordinaz.	39	5.93	15.63	11.67
	Totale 1 + 1 + 1	46	6.99	19.38	16.78
1m + m1	Giustapposiz.	32	4.86	1.46	1.45
	Coordinaz.	47	7.14	11.46	2.91
	Subordinaz.	41	6.23	8.33	8.75
	Totale 1m + m1	120	18.24	21.25	13.13
Altre suddivisioni		104	15.81	2.08	3.64
Terzina indivisa		97	14.74	7.29	0.72
Totale terzine autonome		658	100	100	100

13. Tabella [8]. Tagli sintattici interni alle parti metriche legate nei sonetti tassiani di tipo 2, 3, 4 e 6

Distribuzione	Tipologia delle suddivisioni	Bernardo Tasso	
		n	%
I quartina + II quartina (tipi 2 e 3)	Unico periodo	164	75.58
	7 + 1	6	2.76
	6 + 2	16	7.37
	Altre suddivisioni con 2 periodi	21	9.68
	Altre suddivisioni con 3 periodi o più	10	5
	Totale	217	100
I quartina + II quartina + I terzina (tipo 6)	Unico periodo	57	86.36
	Altre suddivisioni con 2 periodi	8	12.12
	Altre suddivisioni con 3 periodi o più	1	1.52
	Totale	66	100
I terzina + II terzina (tipi 2 e 4)	Unico periodo	77	71.30
	5 + 1	5	4.63
	4 + 2	4	3.70
	Altre suddivisioni con 2 periodi	16	14.81
	Altre suddivisioni con 3 periodi o più	6	5.56
	Totale	108	100

14. Tabella [9]. I sonetti monoperiodali. Qualche confronto negli anni Trenta

Tipologia	<i>Amori</i> Bernardo Tasso		<i>Rvf</i> (Soldani)		Trissino 1529		Bembo 1530 (Juri)		Sannazaro 1530 (Soldani)		Brocardo 1538		Guidiccioni 1539	
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
1 (4+4+3+3)	76	27.94		58.04						51.25				
2 (8+6)	30	11.03		4.1						6.25				
3 (8+3+3)	86	31.62		13.88						31.25				
4 (4+4+6)	20	7.35		11.67						3.75				
5 (14)	23	8.46	4	1.26	2	4.26	6	5.94	1	1.25	3	8.82	2	2.74
6 (11+3)	30	11.03		2.84						2.5				
7 (4+10)	1	0.37		1.58						0				
8 (4+7+3)	3	1.10		4.73						3.75				
9 (altre suddivisioni)	3	1.10		1.89						0				
Totale	272	100	317	100	47		101		80	100	34		73	

III.2 LA CANZONE

*Chantars no pot gaire valer,
si d'ins dal cor no mou lo chans*

BERNART DE VENTADORN

1. Le canzoni tassiane

Il profilo sintattico delle canzoni presenti negli *Amori* di Bernardo Tasso emerge a tratti già nel lavoro svolto da Gaia Guidolin⁴⁶² sulla canzone nel primo Cinquecento. Estrapolando da quello studio i parametri di analisi della stanza di canzone, proverò ad osservare da vicino i più rilevanti fenomeni sintattici e a sistematizzare alcune questioni formali; tenterò inoltre di mettere a confronto i dati che emergono dallo studio delle canzoni degli anni Trenta con le caratteristiche formali che riguardano invece le stanze presenti negli ultimi due libri.

Tasso compose in tutto 22 canzoni, ma le tre presenti nel primo libro degli *Amori*, a stampa nel 1531, vengono poi eliminate nella seconda edizione che accompagna il *Libro secondo* del 1534. La rimozione avviene per motivi diversi: la canzone I 102, dedicata a Ercole II d'Este, viene eliminata per «convenienza politica»,⁴⁶³ poiché l'esortazione al sovrano a muovere guerra contro gli spagnoli risulta sconveniente da quando, nel 1532, Bernardo entra al servizio di Ferrante Sanseverino. Più difficile invece comprendere le ragioni per cui vengono cassate le canzoni 22 e 70. Questa l'ipotesi avanzata da Ferroni, che riteniamo in effetti probabile:

in mancanza di cause extraletterarie, si dovrà attribuire a ragioni di sistema [...] il taglio delle ultime due canzoni [...]: la caduta di tutti gli altri testi lunghi avrebbe reso infatti inammissibile la loro sopravvivenza. Solo per la canzone 22 si sarebbe tentati di azzardare anche una valutazione di tipo stilistico poiché la caduta del sonetto 21, che le era legato da uno strettissimo rapporto d'affinità tematica e

⁴⁶² Guidolin 2010.

⁴⁶³ Ferroni 2011, p. 101.

formale, sembra il segno della volontà di cancellare dalla raccolta riformata quella “maniera moderna” nel riuso del mito classico che la coppia condivideva.⁴⁶⁴

Nel secondo libro degli *Amori* si trovano 9 canzoni, e nei volumi successivi la presenza è a scalare: nella terza raccolta se ne trovano sei,⁴⁶⁵ nella quarta tre e nella quinta soltanto una, secondo un movimento complementare alla crescita del numero di odi che Tasso compone negli stessi anni.

La Tabella [1] presenta il profilo formale delle canzoni tassiane: riprende quella redatta da Gaia Guidolin nel suo lavoro,⁴⁶⁶ con l’aggiunta però dello schema metrico relativo alle canzoni del quarto e del quinto volume. Un primo sguardo agli schemi metrici permette di notare, innanzitutto, come tutte le canzoni tassiane siano ‘regolari’, secondo il principio di regolarità tradizionalmente proposto che si basa sulla presenza di fronte divisa e *concatenatio*. Inoltre, si osserva come la quasi totalità di testi si compone di stanze di 13-14 versi, tutte con schema simile: i piedi sono di tre versi endecasillabici (quasi sempre con schema ABC BAC, ma talvolta anche con ordine ABC ABC e in un caso ABC CBA) e la sirma segue uno schema del tipo CDEEDFF / CDEEDEFF variamente realizzato in endecasillabi e settenari. In tutte, inoltre, è presente la *combinatio* finale. Unica eccezione è la canzone IV 13, che ripropone tale struttura standard con una variante: i piedi sono in rime retrograde ABC CBA e la rima di *concatenatio* è la rima A e non la rima C, secondo uno schema che, stando alle schedature del Repertorio Metrico della Canzone Italiana, risulta utilizzato unicamente da Bernardo Tasso.⁴⁶⁷

La ricognizione degli schemi metrici permette anche di cogliere come, su 22 canzoni, solamente 9 ripropongono uno schema petrarchesco. In particolare, nessuna delle quattro canzoni del quarto e del quinto libro ha uno schema presente nei *Fragmenta*, seguendo un *trend* di affrancamento dalla canzone petrarchesca che

⁴⁶⁴ Ferroni 2011, pp. 101-102. La canzone 22, detta *canzone delle pene*, come ricorda Guidolin intesse forti legami di intertestualità con la canzone II 75 di Sannazaro (oltre che con la canzone II 362 di Britonio. Cfr. Guidolin 2010, p. 316). Per la presenza del tema dei dannati infernali nell’arte neoplatonica del Cinquecento si veda almeno Panofsky 1975, pp. 302 ss. Per la presenza della «mitografia infernale» nel petrarchismo meridionale si veda almeno Raimondi 1994, p. 281.

⁴⁶⁵ La canzone III 66, *Odi dal Cielo un grido alto e canoro*, è detta *Canzone all’anima*. Nell’edizione del 1560 viene tolta dal terzo libro e stampata nel libro dei *Salmi*.

⁴⁶⁶ Guidolin 2010, p. 100.

⁴⁶⁷ Cfr. Gorni 2008.

mi sembra già in atto nei primi tre libri. Anzi, proprio due di queste quattro sono, dal punto di vista formale, *hapax* nella tradizione. Se le riprese dai *Fragmenta* non sono numericamente molte, è però d'altra parte vero che Tasso utilizza più volte i medesimi prestiti dal *Canzoniere*, serializzando le compagini in uso e riducendo lo spettro di variazione. Lo schema metrico che ritorna più volte nelle canzoni degli *Amori* è quello di *Rvf* 129 (*Di pensier in pensier, di monte in monte*), e la sua variante con piedi ABC BAC non è, come nota già Guidolin, «prettamente petrarchesca» ma si basa «sullo schema della pseudo-dantesca canzone trilingue *Ai faux ris, pour quoi traï avés*» (nella qual però il primo verso della prima stanza è settenario).⁴⁶⁸ Concordo con Guidolin inoltre nel ritenere «ipotizzabile che tale tipo di testura sia stata accolta e reiterata di buon grado dall'autore del Cinquecento anche perché molto vicina a giri melodici petrarcheschi». ⁴⁶⁹ Oltre allo schema di *Rvf* 129 e a questo riuso pseudo-dantesco che gli è molto simile, Tasso riprende altri schemi petrarcheschi (come quelli di *Rvf* 126 e 127) che pure «si agglutinano nella percezione per le caratteristiche armoniche simili». Questi schemi sono riformulati da Tasso in compagini lievemente dissimili: si tratta della variante *hapax* ABC BAC cDEEDFF di II 62, identica alla pseudo-dantesca se non per il settenario in *concatenatio*, e della variante ABC BAC CDEeDFF di II 12 e V 185, che invece ha un unico settenario al centro della sirma e che conta nella tradizione altre pochissime e marginali attestazioni.⁴⁷⁰ In generale dunque la maggior parte delle canzoni tassiane è composta, a meno di lievi variazioni, con il riuso degli stessi ordini rimici, e «ciò dà luogo ad una inevitabile impressione di ripetitività nell'adozione delle testure». ⁴⁷¹

Le canzoni che hanno stanze di lunghezza differente dalla misura 'aurea' di 13-14 versi sono solamente tre in tutta la produzione tassiana: una con strofe di 9 versi (anch'essa *hapax* tassiano), una di 16 e una addirittura di 20. La lunghezza

⁴⁶⁸ Si aggiunga che nello schema tassiano il congedo è regolare, ovvero riprende la sequenza delle rime della sirma. La canzone dubbia dantesca, invece, è da Gorni inserita tra gli «esemplari di canzone con congedo irrazionale» (Gorni 1981, p. 201)

⁴⁶⁹ Guidolin 2010, p. 71 e 71n. Gorni 2008 permette di individuare lo schema anche nella canzone I, 20 del *Raverta* di Batussi (1545).

⁴⁷⁰ Gorni 2008, p. 165 rileva come la canzone tassiana II 12 nel 1565 sia stata attribuita dall'Atanagi a Vincenzo Martelli, in *Rime di diversi nobili poeti toscani*.

⁴⁷¹ Guidolin 2010, p. 71.

complessiva delle canzoni copre invece uno spettro molto ampio, e va da un minimo di cinque stanze ad un massimo di 15. Le canzoni I 70⁴⁷² e I 102, poi eliminate nella ristampa del 1534, che hanno rispettivamente cinque e sei stanze, sono le più brevi del *corpus* ed effettivamente si stagliano al di sotto della media autoriale, che si attesta invece attorno alle 8-10 stanze per canzone: «le realizzazioni tassiane» infatti «in qualche modo amplificano oltre misura gli esemplari di riferimento dei *Fragmenta* a causa del notevole incremento del numero delle strofe». Dunque, «rasentare, come fa B. Tasso, l'ordine delle 8-9-10 stanze anche per testi di omaggio amoroso deve essere interpretato come prima perspicua prova di tensione interna alla codificazione del genere canzone».⁴⁷³

Si potrà allora mettere in luce nel profilo formale della canzone tassiana la dialettica tra la riduzione dei calchi petrarcheschi da un lato, che si fissa nella realizzazione di pochi schemi sempre uguali (lo schema di *Rvf* 129, che è comunque uno dei più imitati nel Cinquecento, e le sue varianti sia dantesche che tassiane dominano sulla produzione autoriale interessando 15 canzoni su 22),⁴⁷⁴ e dall'altro la tendenza ad aumentarne la volumetria. Come a dire che, scelta una forma standard, una sorta di 'profilo aureo' della stanza, il lavoro di Tasso è tutto interno al componimento e sussiste nell'iterare tale misura allungando il testo fino anche a raddoppiare la media petrarchesca. Se dunque, come rileva Guidolin, si possono individuare due linee nell'orizzonte della canzone cinquecentesca, quella ortodossa sannazariana, che propone un «recupero molto [...] ampio, ligio ed integrale» delle forme metriche petrarchesche, e quella invece bembiana, che si prospetta come «forma di mediazione del magistero petrarchesco» e come «riduzione esemplare»⁴⁷⁵ nella quale il «riutilizzo fedele di schemi compositivi collaudati da Petrarca [...] si configura [...] come prassi sporadica per non dire isolata,

⁴⁷² Come nota Guidolin, la canzone I 70 è «l'unico caso in cui B. Tasso diminuisce il numero di strofe rispetto a quelle del testo petrarchesco di partenza» (Guidolin 2010, p. 71 n).

⁴⁷³ Guidolin 2010, pp. 71-72.

⁴⁷⁴ Così non in Sannazaro, ad esempio, il quale «per le 9 canzoni pubblicate nell'edizione del 1530 utilizza 9 diversi schemi» (Guidolin 2010, p. 64) o per Alamanni, che «applica con precisione schemi del *Canzoniere*, riportandone per lo più l'estensione complessiva, ossia il numero originario delle stanze» (Guidolin 2010, p. 67) o ancora per Molza, per il quale nella scelta metrica «il prelievo dal ventaglio delle opzioni disponibili è estremamente diversificato» (Guidolin 2010, p. 69).

⁴⁷⁵ Guidolin 2010, p. 93.

puntiforme»,⁴⁷⁶ possiamo in Tasso forse ritrovare una terza via, che convoglia l'*extensio* dell'una alla *selectio* dell'altra.

Una piccola nota andrà anche a commento dello schema metrico della canzone IV 45 *Spogliate, o verginelle* (aB Ab cCBdD),⁴⁷⁷ molto simile a quello delle odi tassiane: li accomunano la partenza a rime alternate e la presenza di numerosi settenari.⁴⁷⁸

2. Il profilo sintattico delle stanze

Per procedere ad una analisi dei meccanismi sintattici che regolano la composizione delle stanze e che assecondano questo 'gonfiamento' della formacanzone, aggiungo ai dati di Gaia Guidolin quelli relativi alle canzoni degli ultimi due libri, proponendo in Tabella [2] la media dei cinque volumi.⁴⁷⁹

2.1 Il tipo P+P

Come osserva Guidolin, le strofe che presentano un legame sintattico tra i due piedi sono diffuse nella pratica cinquecentesca, «con una frequenza assolutamente paragonabile a quella petrarchesca (25%)».⁴⁸⁰ La pratica tassiana di unire i due piedi si attesta su frequenze petrarchesche nei primi tre libri, mentre nella media dei cinque volumi, pur rimanendo ben attestata (circa il 21%, come

⁴⁷⁶ Guidolin 2010, p. 73.

⁴⁷⁷ Si veda a titolo d'esempio l'ode IV 106 *Cacciate, o fanciulletti*, con schema aBbaA cDdcC [...].

⁴⁷⁸ Annoto due imperfezioni nella realizzazione degli schemi metrici, di cui si ignora la causa: la prima, già indicata da Guidolin 2010, p. 101, consiste nella mancanza del primo verso del secondo piede in I 70, v; la seconda consiste nella presenza di una rima errata nel secondo piede di II 76, iii, che presenta dunque un verso irrelato: -iva, -enti, -ica; -enti, -eta, ica. Entrambe le imperfezioni sono già nelle *editiones principes* del 1531 e del 1534. Si noti, inoltre, che lo schema del congedo di I 22 non rispetta fedelmente quello della sirma delle stanze, e ha un endecasillabo al posto di un settenario.

⁴⁷⁹ Estrapolo i criteri di schedatura dal lavoro di Guidolin 2010. Per i confronti con gli altri autori del *corpus* indagato da Guidolin, rimando alle tabelle redatte dalla studiosa in Guidolin 2010, p. 224-225.

⁴⁸⁰ Guidolin 2010, p. 117.

mostra la Tabella [2]), diminuisce di qualche punto percentuale avvicinandosi alle frequenze che Guidolin ritrova in Molza e Britonio.⁴⁸¹

Per le stanze tassiane con piedi uniti è valido quanto riportato dalla studiosa per tutto il primo Cinquecento: «il fatto che questa operazione sia tesa a risollevare la coesa struttura soggiacente della fronte emerge dall'osservazione che quando si realizza un legamento tra i piedi, essi concorrono praticamente nella quasi totalità dei casi a formare un unico periodo».⁴⁸² Se possibile, Tasso incrementa e radicalizza questa tendenza: infatti, mentre «nei poeti del *corpus* [primo-cinquecentesco] il 16% delle fronti con legamento tra i piedi non sono monoperiodali»,⁴⁸³ le strofe tassiane di tipo P+P che presentano nella fronte più di un periodo sono solamente 4; tutte le altre hanno invece fronte monoperiodale. Di conseguenza il primo confine metrico che si incontra è alla fine dei due piedi, a cavallo del distico baciato della *concatenatio pulchra*: lo scarto sintattico tra il primo movimento e il secondo è dunque, sottolineato, nella maggior parte dei casi, dal settenario posto in attacco di sirma.

Tasso, nella costruzione di queste strofe, si allinea con la tendenza cinquecentesca anche per il fatto che «la modalità di fusione dei piedi [...] si risolve in prevalenza nel nesso di subordinazione, il quale ha tendenzialmente la proprietà specifica di conservare, come elemento di razionalità distributiva, la separazione logica di frase matrice e frase dipendente nei due rispettivi comparti».⁴⁸⁴ Nelle 42 stanze tassiane P+P, ritrovo 30 occorrenze di legame ipotattico; e nella maggior parte dei casi (ovvero in 21 di queste occorrenze), il movimento si struttura con prolessi della subordinata:

*Lasso, se desiando corro a morte,
e se tornan fallaci i pensier miei
e le speranze in su 'l più bel fiorire,*

⁴⁸¹ Lo schema P+P è presente solamente in 4 stanze delle canzoni della quarta e della quinta raccolta. Anche nel Magnifico la percentuale di strofe a piedi uniti diminuisce di qualche punto percentuale (22.22%) rispetto a Petrarca e alla media dei lirici del primo Cinquecento (25%), «il che sarà forse sintomo di un ridotto gradimento nei confronti degli espedienti più scontati» (Bellomo 2016, p. 266).

⁴⁸² Guidolin 2010, pp. 117-118.

⁴⁸³ Guidolin 2010, p. 124 n.

⁴⁸⁴ Guidolin 2010, p. 118.

omai ritrarmi, over fuggir devrei
da la mia Donna che spietata e forte
d'Amor non teme i fieri sdegni e l'ire
(I 70, i, 1-6).

Più raro è invece il movimento contrario, con ordine diretto di subordinazione e una «articolazione di tipo progressivo»,⁴⁸⁵ che conta 9 occorrenze:

Or sol pensando a voi vivo felice,
altero sì ch'io m'aguaglio a coloro
che sono in ciel ne la più degna parte,
perch'or ne' lumi belli, or ne' crin d'oro,
dov'ebbe il mio desir prima radice,
scorgo quanta dolcezza Amor comparte
(II 27, vii, 92-97).

Tranne una causale posposta, come in questo caso, e un paio di finali, nel resto delle occorrenze le subordinate al secondo piede sono relative che non ho considerato giustapposte:

Danzavan per le piaggie e per le rive,
presa forma mortal per teco starsi,
le virtù dal Ciel discese in terra,
cui diero albergo sbigottiti e sparsi,
come il calor del giorno a l'aure estive,
i vizii rei, e la lor lunga guerra
(V 185, v, 53-58).

Non si tratta, quindi, di una vera subordinazione ma piuttosto di una espansione 'orizzontale' del discorso iniziato nella prima partizione. Uguale frequenza hanno i legami per coordinazione:

Non vo' che veggia il die
le lagrime ch'io stillo,

⁴⁸⁵ Bellomo 2016, p. 271 *passim*.

che tante son quant'ha be' fiori aprile,
né che le voci mie
turbin stato tranquillo
d'amante alcun col lor doglioso stile
(II 32, ii, 14-19)

mentre decisamente residuali sono i casi con inarcatura, in cui «l'uso dell'*enjambement* e quindi la separazione delle componenti di un sintagma tra i due blocchi metrici contigui tende a cancellare ogni traccia intonativa di potenziale respiro tra di essi».⁴⁸⁶ Per altro, non solo tali soluzioni inarcate sono assai rare, ma l'effetto che esse provocano è anche mitigato dalla presenza di altri fenomeni linguistici. Infatti, soltanto in un caso, riportato anche da Guidolin, dopo il *rejet* vi è interruzione frastica e attacco di un nuovo periodo:

In mezzo chiari e lucidi ruscelli
con dolci pomi sovra il capo appesi,
di quei bramoso et assetato VIVE
TANTALO, e co' desii caldi et accesi
cerca di tor, digiuno, or questi or quelli,
e di gustar l'acque correnti e vive
(I 22, iv, 43-48).

Nelle altre due occorrenze, invece, che occupano suggestivamente il medesimo posto all'interno della canzone, il complemento in *rejet* è ampliato da relative che conducono la linea frastica sino alla fine del secondo piede:

CHI DÈ FAR schermo a tante morti, al foco
che porta ne le man l'empio Tiranno,
a l'onte de' Cristiani, a le ruine,
SE NON QUEI *ch'a tant'alto e ricco scanno*
chiamat'ha il Re del ciel, cui più d'un loco,
più d'un Regno obedisce et orna il crine?
(II 12, iii, 27-32)

⁴⁸⁶ Guidolin 2010, p. 122.

I fuggitivi onor ch'ella comparte
 senza giudizio alcun, senza misura,
 NON VAN DI PARI, o le ricchezze umane,
 CON QUELLE *che donò l'alma Natura,*
o chi i beni del ciel dispensa e parte,
a l'alme da viltà serve e lontane
 (III 32, iii, 27-32).

Principale corollario del fatto che molte stanze abbiano nella fronte un unico periodo strutturato con processo ipotattico è che tale procedimento può «essere letto» anche in Tasso «come un meccanismo di sincronizzazione che recupera un allineamento, se non periodale, almeno frasale e sintagmatico con i segmenti metrici». ⁴⁸⁷ Tra le fronti tassiane P+P d'un solo periodo, infatti, solo qualche unità è scandita in maniera asimmetrica, come questo caso, che si presta ad una segmentazione tipo 5+1:

Perch'al vostro valor sempre nemica
sia quella fera disdegnosa et empia
che parte fra i men degni ogni suo bene,
 e contra il vostro onor spenda et adempia
tutti i pensieri et ogni sua fatica,
 non perdetè però, Signor, la spene
 (III 32, i, 1-6)

o come questo, dove invece mi sembra riconoscibile una distribuzione con pausa intersversale, di tipo 4m+m1:

Felice Donna, che nel mondo ognora
chiara vivrete in bocca de le genti,
già nel tempio d'onor fatta immortale,
 e fra le più purgate alme e lucenti,
vicina al primo Amor, dolce dimora
 farete, sendo a' più beati eguale!
 (II 62, xi, 131-36).

⁴⁸⁷ Guidolin 2010, p. 118.

La maggior parte delle occorrenze ha invece una distribuzione sintattica interna che possiamo schematizzare in 3+3: il materiale linguistico è ripartito per lo più equamente nei due piedi, con due movimenti di durata equivalente, «seguendo una logica distributiva che evidentemente poggia sullo schema metrico».⁴⁸⁸

Tale profilo formale delle stanze P+P (dato da un movimento sintattico unitario, preferibilmente con prolessi della subordinata disposta nel rispetto delle misure metriche, come mostra la Tabella [3]) mi sembra possa avere qualche affinità con la strutturazione dei sonetti a fronte unita (almeno i tipi 8+6 e 8+3+3) e stacco sintattico in *diesis* che abbiamo già osservato (cfr. *supra*, § III.1 IL SONETTO, par. 2). Se poi si nota che la lunghezza ‘aurea’ delle stanze tassiane è attorno ai 13-14 versi e che in almeno cinque stanze con prolessi della subordinata al primo piede si trova il modulo *Vocativo* + *Rel*, tale convergenza con la misura del sonetto mi sembra si manifesti con una certa evidenza. È quanto dimostrano almeno gli attacchi della stanza di canzone e del sonetto sotto riportati, vicini da un punto di vista sia strutturale che lessicale:

*Alma gentil, che dal più puro cielo,
di divina vaghezza adorna e bella,
di grembo uscisti de l'eterno Amore,
tu, la più chiara e più lucente stella,
scendesti a ricoprir d'umano velo
i raggi del tuo angelico splendore
(II 39, i, 1-6)*

*Alma gentil, dal cui bel raggio ardente
or si fa il terzo ciel vago e sereno,
che del divino amor chiusa nel seno
più d'altra chiara vivi, e più lucente,
volgi quell'alta et onorata mente,
ch'ebbe de' miei desiri in mano il freno,
qui dove di martir, d'angoscia pieno,
piango l'umane tue bellezze spente
(II 41, 1-8).*

⁴⁸⁸ Bellomo 2016, p. 271.

La vicinanza all'interno del macrotesto, poi, mi sembra possa tradire l'intenzione tassiana di creare proprio dei cortocircuiti tra i due generi metrici, che consentono forse una certa osmosi nelle compagini strutturali e che comunque manifestano come in entrambi agisca alla base la medesima concezione dello spazio metrico.

Come ha notato Guidolin, «il punto nevralgico della *concatenatio* è spesso interessato dalla presenza di congiunzioni o avverbi che segnalano un rivolgimento avversativo dell'argomentazione ("ma"), oppure la maturazione di una svolta deduttiva ("onde", "ché", "così")». ⁴⁸⁹ Senza addentrarci in statistiche in questo caso poco proficue, ci limitiamo a ritrovare tali stilemi anche in Tasso (che li usa pure nella tipologia P/P/S, anch'essa con passaggio non legato tra fronte e sirma):

Temo, Donna gentil, ch'alzarmi in alto
volendo con cerate penne e frali,
e per lo ciel de' vostri onor vagare,
mi mancheranno a mezzo 'l volo l'ali,
tal ch'io farò sì periglioso salto
come colui che nome diede al mare:
MA se pur pien di tema dispiegare
l'alto pianeta mio mi fa le piume,
cessi tanto l'ardor del suo bel foco
ch'io possa in ogni loco
le vaghezze mirar di sì gran lume,
né stilli a poco a poco
la molle cera il sol di sua beltate,
ond'io sia essempro a la futura etate.
(III 47, i)

L'anima trista va la notte e 'l giorno
al doloroso fiume, a tor quell'onde
che 'l cor distilla con ben larga vena,
e dentro a lor, che son cupe e profonde,
col vaso in mano fa spesso ritorno,
ché sempre è voto agli occhi aggiunto a pena;

⁴⁸⁹ Guidolin 2010, p. 228.

OND'ella torna, né giamai sì piena
 riporta l'urna, che basti a la doglia.
 Così col lungo mio martir eterno,
 cerco la state e 'l verno
 novo liquor, ch'a l'arso petto toglia
 il caldo, e questo interno
 desir appaghi, e l'amorosa sete;
 né trovo chi la spenga, o chi lo acquete.
 (I 22, vi).

Il passaggio di chiave, inoltre, è più volte marcato dal modulo, già incontrato nei sonetti, di tipo *Forma iussiva* (in questo caso *esortazione*) + *che/ché*:⁴⁹⁰

Perch'al vostro valor sempre nemica
 sia quella fera disdegnosa et empia
 che parte fra i men degni ogni suo bene,
 e contra il vostro onor spenda et adempia
 tutti i pensieri et ogni sua fatica,
 NON PERDETE PERÒ, SIGNOR, LA SPENE;
 CH'a le bramate arene
 de l'immortalità sicuro andrete
 col vento di virtute, e 'n queto porto,
 col canape che attorto
 avrà lo studio vostro, legarete
 la nave stanca di solcar per l'onde
 del mar di questa Donna alte e profonde.
 (III 31, 1).

Andrà poi notato come spesso, in Tasso, il passaggio tra fronte e sirma (come accade, ancora, nei sonetti di tipo 8+6 e 8+3+3) sia marcato dalla presenza di una esclamazione o di una invocazione collocata subito dopo il taglio metrico-sintattico:

⁴⁹⁰ Cfr. *supra*, p. 261. Tale snodo sintattico, che ha diffusione capillare in Tasso, può anche occupare altre posizioni all'interno della stanza: Lo ritrovo ad esempio tra i due piedi: «Deh FERMA il passo, e non portar nel fondo / del vasto mar la vera gioia mia, / fa' qui co' miei dilette ancor dimora: // CHE ben che tornin teco in compagnia, / mentre che veste il Sol di luce il mondo / amoroso desio sempre m'accora» (II 90, vii).

Qual maligno destin dal mio sostegno
 m'ha sì diviso, e da quel vero bene,
 che solo i giorni miei segna e prescrive,
 perché provi d'Amor l'ira e lo sdegno
 e cangi in fosche l'ore mie serene,
 perch'io bagni di pianto queste rive?
 OIMÈ, che non si vive
 lungi dal caro ben, lungi da l'alma,
 se non vita felice et angosciosa
 (II 7, iii, 27-35).

Nella stessa canzone, la sesta strofa è costruita in maniera identica, con interrogativa nella fronte e attacco di sirma in invocazione:

Quando fia mai quel dì ch'a voi vicino
 veggia cader da la serena fronte
 vostra dilette e gioie eterne e vere,
 di cui (lodando il mio lieto destino)
 pasca queste mie voglie ingorde e pronte
 sgombrando de' sospir le lunghe schiere?
 O CELESTE PIACERE,
 O DÌ PER ME SEMPRE FELICE E CHIARO,
 a cui divoto fior spargo e consacro,
 sempre onorato e sacro
 per me sarai, sempre più d'altro caro:
 (II 7, vi, 66-76).

2.2 Il tipo P+P+S

In questa categoria, sempre seguendo da vicino lo studio di Guidolin, rientrano tutte le stanze che presentano «un ponte periodale sia tra i due piedi che tra fronte e sirma».⁴⁹¹ Negli *Amori* la frequenza di questo tipo di stanze è inferiore al 20%, avvicinandosi di più alle proporzioni petrarchesche (16%) che a quelle della produzione primo-cinquecentesca (33%, secondo quanto riporta Guidolin). Se però

⁴⁹¹ Guidolin 2010, p. 125.

aggiungiamo al conto anche i dati relativi agli ultimi due libri, vedremo che la percentuale di stanze P+P+S si innalza al 25%: nell'ultima fase della sua produzione, dunque, Tasso, si accoda a quel movimento stilistico che nel Cinquecento porta ad una «percezione più fluida delle strofe, o per converso, meno perentoria delle partizioni interne».⁴⁹²

Le strofe con più di un periodo

Come in molti autori cinquecenteschi, anche in Tasso «la riduzione di tutte le fratture tra le sottounità della stanza spesso va di pari passo con un riassetto dello spazio versale che implica l'orchestrazione di un periodo ampio di 8, 9, 11 versi, seguito da frasi più brevi».⁴⁹³ Nella maggior parte delle occorrenze tassiane di P+P+S (più dell'80% dei casi) il primo movimento sintattico oltrepassa la *diesis*, risultando così sensibilmente più lungo del secondo. Il periodo iniziale di strofa, dunque, sovrasta tutti i passaggi metrici e unisce le partizioni, mentre lo scarto sintattico cade all'interno della sirma, come in questo caso con suddivisione 8+5:

*e perché occhio terren non è capace
di tanto ben, ché la soverchia luce
sovente inferma e debil vista abbaglia,
ricorro a l'altro che assai più riluce
e lo sguard'ha sì pronto e sì vivace
che per troppo splendor non s'abbarbaglia,
che ben che in alto saglia
è sempre vago di maggior altezza;
indi, ripreso ardire, ergo le ciglia,
e pien di meraviglia
miro l'eterna vostr'alma bellezza,
che spande tanti e sì lucenti raggi
quant'han fronde di maggio i pini e i faggi
(IV 60, ii)*

o come nel caso seguente, con suddivisione interna 10+3:

⁴⁹² Guidolin 2010, p. 125.

⁴⁹³ Guidolin 2010, p. 125.

Illustre Donna, il cui valore inchina
 la Terra e onora il Ciel, poi che la voglia
 troppo ardita di voi mi sforza a dire,
 chi già giamai che questa lingua scioglie
 in sì gravi parole, o qual divina
 mente sarà che l'intelletto inspire,
 sì che dietro al desire
 m'inalzi tanto, che con l'opra arrivi
 là dove il merto vostro, ove mi chiama
 la vostra chiara fama?
*Apollo, se mai sempre verdi e vivi
 siano i be' rami tuoi, dettami quanto
 merta costei ch'io reverisco e canto.*
 (II 49, i).

E anche quando vi siano più partizioni sintattiche nella sirma, com'è plausibile data la lunghezza talvolta notevole, comunque il primo movimento sintattico copre abbastanza spazio da sovrintendere a tutti i passaggi metrici.

Inoltre, si può notare come, più o meno nella metà dei casi di stanze P+P+S costruiti con più di un periodo, il cambio tra una proposizione e la successiva avvenga in concomitanza con il passaggio, nella sirma, tra le due misure versali, in modo tale che l'avvio del secondo (o terzo) periodo sia sottolineato anche da un cambio di ritmo. Tipicamente, nelle sirme cDEeDFF si assiste all'avvio del nuovo periodo con il passaggio dall'endecasillabo al settenario, come in questa stanza 9+4:

Se quelli che dal dritto calle ha torti
 la maligna facundia di colui
 ch'al Re del ciel ha tant'anime tolte
 van lieti e vaghi de la morte altrui,
 sol per la fè, co' petti audaci e forti
 contra le schiere d'Asia incaute e stolte,
 voi e i soggetti vostri, che più volte
 hanno difesa la cristiana parte,
vi starete negli agi e ne le piume?
Aprite il vero lume,
 date materia ad onorate carte,
 aprite gli occhi, e se nulla gli ingombra,

squarciate via quel vel che 'l vero adombra
(II 12, xiii)

ma anche da settenario a endecasillabo nel caso di stanze più brevi, in cui la cesura sintattica cade subito dopo la *concatenatio*:

Ma la sua gloria grande,
che, come un sol, col suo lucente raggio
per quest'aere seren s'allarga e spande,
ci nasconde il viaggio
e l'orme del suo volo,
ond'ella sola, in noi lasciando il duolo,
quasi alato del Ciel santo Messaggio
ne la fronte di Dio
si specchia, e pasce il suo gentil desio
(IV 45, iv, 28-36).

Si attestano anche, più rade, realizzazioni opposte, con un primo movimento breve cui fa seguito uno più lungo e articolato. In queste strofe possiamo individuare costruzioni che provo a definire 'fronti per l'occhio': alla lettura si percepisce infatti un primo movimento corto e un secondo più ampio, che strutturalmente mi sembra possano avere la stessa funzione di fronte e sirma. Il primo movimento sintattico, tuttavia, qui non termina alla fine del secondo piede ma al verso precedente, lasciando la *concatenatio* interamente nel secondo movimento frastico.⁴⁹⁴

PERCHÉ QUEL DÌ CHE DAL TERRESTRE REGNO
SPIEGASTI L'ALI A QUEL CELESTE IMPERO,
CHE PER FARSI PIÙ BELLO A NOI TI TOLSE,
NON CHIUSE GLI OCCHI ANCOR QUESTO EMISPERO,

⁴⁹⁴ Nelle stanze con piedi triadici (ABC ABC oppure ABC BAC) la presenza di un primo periodo di 5 versi (come accade in almeno tre occorrenze, ovvero II 32, v; III 57, vi; III 66, ix) ritaglia ad inizio di stanza una compagine endecasillabica ABCBA oppure ABCAB del tutto sovrapponibile all'attacco metrico dei componimenti tassiani in metro sperimentale. Segmentando, grazie alla sintassi, lo schema metrico in questa maniera, potremmo anche vedere in filigrana lo schema ABCBA (oppure ABCAB) + cCDE + eDFF, riconducibile forse agli schemi di canzone che descriverà Minturno, in cui «la fronte è semplice, e d'un quinario; e la Sirima doppia di duo quartetti» (Minturno 1563, p. 195).

(III 57, vi).

primo di *concatenatio* e il secondo di *combinatio*:

(III 47, v, 57-70).

equivalenti tra loro, almeno di estensione paragonabile» (Guidolin 2010, p. 125 n).

Si registrano casi in cui la cadenza dei passaggi metrici si alterna a quella di più periodi, in modo tale che ciascun passaggio sia saldato ma ciascuna partizione successiva alla prima contenga una cesura sintattica:

COGLI ANGELI CONTENTE A PARO A PARO
VANNO CANTANDO L'ANIME BEATE,
GODENDO D'UN PIACER PERFETTO E VERO,
SENZA TEMER GIAMAÌ CHE NULLO AMARO
POSSA TURBAR LE LOR DOLCEZZE USATE;
e con novo piacer rivolte al vero
cogli occhi e col pensiero,
accese d'un amor dolce e gentile
ogn'alto lor desio menano a riva:
ma qual fia che descriva
o chiuder possa in carte umano stile
quanta gioia produce, e quanto gioco
l'avventuroso e fortunato loco?
(III 66, ix).

In queste circostanze, l'architettura strofica «si basa sulla collocazione di tutte le pause forti all'interno dei comparti, con il risultato che la sintassi si accavalla e sutura gli stacchi metrici». ⁴⁹⁶ Si tratta di realizzazioni strofiche cui Guidolin ha dato il nome di 'partizioni metriche inanellate', nelle quali vi è un'«imperfetta compenetrazione di suddivisioni metriche e distribuzione delle unità narrative»: le dinamiche sintattiche «insediano nella stanza un diverso ritmo di enunciazione e di arresti», con una «forzatura non ingenua della griglia sottostante» ⁴⁹⁷ che impedisce una lettura facile.

Le strofe monoperiodali

Non sono affatto rare, nelle canzoni tassiane, le stanze monoperiodali. Aggiungendo al computo della Guidolin (che ne rileva giustamente una decina negli

⁴⁹⁶ Bellomo 2016, p. 276.

⁴⁹⁷ Guidolin 2010, p. 138.

Amori)⁴⁹⁸ anche le stanze continue degli ultimi due volumi (in tutto 8), troveremo che le stanze di un solo periodo sono poco meno di 20, e rappresentano quindi circa il 10% del totale delle stanze e il 36% delle stanze P+P+S. Questa quota è eccezionalmente alta non solo rispetto al modello petrarchesco (soltanto 5 casi⁴⁹⁹), ma anche rispetto alla media delle produzioni coeve («un paio in Ariosto, Sannazaro e Trissino»⁵⁰⁰). Tasso si presenta quindi, anche nelle stanze di canzone oltre che nei sonetti, il campione di quella tendenza compositiva già individuata da Guidolin secondo la quale «un prototipo di impostazione strofico [*quello monoperiodale*] tutto sommato isolato nel *Canzoniere* viene individuato dai petrarchisti per il suo carattere di “modernità” quanto al trattamento libero delle partizioni interne e dà origine ad una pratica quasi istituzionalizzata».⁵⁰¹ In Tasso, inoltre, le canzoni che contengono almeno una stanza monoperiodale sono complessivamente 10. Questo significa che vi sono testi che presentano più di una strofa di tal tipo, e che quindi ne contano due (II 32; III 47; IV 13), tre (III 57) o quattro (IV 45). Per altro, le strofe monoperiodali di quest’ultima canzone – che fa parte della silloge per Margherita di Valois, nella quale come abbiamo visto è molto alta la concentrazione anche di sonetti continui⁵⁰² – non solo non presentano frazionamenti sintattici interni, ma sono anche legate a due a due da ‘sovraincaturatura’: l’intera canzone presenta dunque un elevato quoziente di legato.

Nelle stanze monoperiodali, Tasso tende a legare con una certa frequenza i piedi in un rapporto ‘orizzontale’ di coordinazione o di incaturatura; il nesso ‘verticale’ tra principale e subordinata, o – più raramente – viceversa, è collocato invece tra la fronte e la sirma.⁵⁰³ Inoltre, ritorna spesso anche in queste stanze, come nei sonetti continui, il modulo *Vocativo + Rel*, che è presente in 7 strofe di un solo periodo. Ai due esempi forniti da Guidolin, ovvero le strofe inaugurali delle canzoni tassiane II 7 e II 27, possiamo aggiungere la prima stanza di IV 60, altra canzone compresa nella silloge per Margherita di Valois, che conferma la concorrenza, già

⁴⁹⁸ Guidolin 2010, p. 127 ne rileva 11, mentre sono 10 secondo la mia schedatura.

⁴⁹⁹ Il dato è in Guidolin 2010, p. 126.

⁵⁰⁰ Guidolin 2010, p. 127.

⁵⁰¹ Guidolin 2010, p. 131.

⁵⁰² Cfr. *supra*, p. 291.

⁵⁰³ I passaggi di tipo principale/subordinata o sub/p sono 5 tra i piedi e 9 tra fronte e sirma; invece i legami per coordinazione o per *enjambement* sono 13 tra i piedi e 9 tra fronte e sirma.

individuata dalla studiosa, della struttura con invocazione in sede incipitale di componimento:⁵⁰⁴

*Donna Real, de le cui lodi il mondo
risplende a guisa di cristallo adorno
ch'abbia la faccia volta al sol nascente,
di cui la fama, i termini del giorno
passati già, con suono alto e giocondo
canta del vostro onor soavemente,
sì che la zona argente
e l'infiammata ad ascoltarla stanno,
come le fiere allor che 'l caso reo
pianse il misero Orfeo
da la morta Euridice, e 'l proprio danno,
IO VENGO PER VEDER NEL LUME VOSTRO
COSE CHE NON HA 'L CIELO ALTROVE MOSTRO
(IV 60, i).*⁵⁰⁵

La stretta vicinanza con i moduli compositivi dei sonetti, e qui in particolare la sovrapponibilità con il sonetto IV 81, mostra la presenza di forme sintattico-argomentative di repertorio, che si impongono come «una sorta di *cliché* [...] ben presente nell'officina poetica dell'autore»⁵⁰⁶ e che si adattano allo spazio metrico a di volta in volta disponibile:

*Donna Real, la cui virtù infinita,
più chiara risplendendo e più lucente
che non fa lume di piropo ardente,
a quell'eterno ben l'anime invita,
e come negra e viva calamita,
ch'a sé tra' il ferro, a te tiri ogni mente,
e col tuo esempio fai vaga la gente*

⁵⁰⁴ Cfr. Guidolin 2010, p. 130. La strofa monoperiodale si trova in attacco di 5 canzoni (II 7; II 27; II 32; III 57; IV 60). Si concorda con Guidolin 2010, p. 131 nell'individuare, nell'attacco monoperiodale delle canzoni cinquecentesche, la suggestione di Rvf 126, i, *Chiare, fresche et dolci acque*.

⁵⁰⁵ La numerazione ripristina l'ordine della *princeps*. Cfr. *infra*, TAVOLA DEGLI INCIPIT.

⁵⁰⁶ Guidolin 2010, p. 129.

di sollevarsi a la beata vita,
 IO L'ORME IMPRESSE DA' TUOI PIEDI SANTI
 COSÌ CERCO CON GLI OCCHI E COL PENSIERO
 COME CERCO ASSETATO I FONTI E I RIVI,
 PER TROVAR DIETRO A QUELLE IL CAMIN VERO
 D'ALZARMI A QUE' DI DIO FELICI AMANTI
 CHE STAN NEL CIELO ETERNAMENTE VIVI.
 (IV 81).

Non mancano infine, anche qui come nei sonetti, le invocazioni seguite da esortazione:

SACRI INTELLETTI, che poggiando andate
 per le strade del Ciel celebri e soli
 inalzando la fama de' mortali,
 [...]
 le lodi di costei dolce CANTATE
 (IV 13, ix, 105-110).

2.3 Il tipo P+S

In questa categoria si registra per Tasso un picco di frequenza (circa il 20%) rispetto alla media del primo Cinquecento (che si attesta invece attorno al 13%, secondo quanto rileva Guidolin). La proliferazione delle stanze di questo tipo, che ha pari solamente nella produzione sannazariana (24%), porta con sé un ampio spettro di soluzioni sintattiche.

Uno sguardo d'insieme a queste stanze basterà a mettere in evidenza come il primo piede, sintatticamente autonomo, riceva anche enfasi argomentativa attraverso stilemi ancora una volta molto simili a quelli riscontrati nei sonetti con una partizione isolata. Il primo piede, infatti, in 17 casi su 37 (ovvero nel 45% delle occorrenze), è occupato da una interrogativa retorica:

In qual sì gloriosa impresa e degna,
 che 'l tempo porti, mostrar più potrete

l'animo audace, e 'l vostro alto valore?
(II 12, iv)

Ma come fia ch'un Re sì pio, sì giusto,
sì ardente di virtù, lasci di gire
a così degna impresa e sì lodata?
(II 12, ix)

Ma qual lucente Tramontana e fida
mi mostrerà il camin, se voi non sete,
col raggio de' vostr'occhi amico e chiaro?
(III 25, ii)

o da una esclamazione, come accade in due stanze consecutive della canzone III 32:

Quante volte v'ha visto il bel Seбето
e Partenope sua dai verdi colli
aprir con l'armi le nemiche schiere!
(III 32, vi, 66-69)

Quante volte il toscan fiume famoso
v'ha visto ne le verdi e fresche rive
tinger di sangue i suoi candidi fiori!
(III 32, vii, 79-82)

o, ancora, da una o più espressioni parenetiche:

Deh rivolgete la pietosa mente,
o gran servo di Cristo, e del doglioso
suo pianto omai *vi vinca* alta pietate
(II 76, iv, 61-63)

Volgete, incaute genti, alcuna volta
gli occhi a quella beltà che fece Iddio,
quanto più puote far, vaga e perfetta
(III 25, vi)

*Alza, Tebro superbo, alza la chioma
da le tue rapid'onde, e di corona
cingiti l'onorata altera fronte
(IV 13, viii).*

In molti casi, inoltre, la saldatura tra secondo piede e sirma garantisce, «anche in strofe interne, lo spazio adeguato per dar corso con più ampie volute sintattiche ad uno spunto accennato nel primo piede, il quale resta sapientemente isolato con la funzione di preludio». ⁵⁰⁷ Guidolin porta l'esempio della terza stanza di II 32, una delle due canzoni alla notte, in cui al «sintetico quesito retorico» alle stelle fa seguito una più estesa focalizzazione «sulla sola costellazione di Arianna». ⁵⁰⁸ Un procedimento simile a questo può essere individuato anche nella struttura argomentativa della strofa seguente, nella quale, mi sembra, alla ferma asserzione del primo piede fa seguito la descrizione che motiva quanto detto:

*Mai notte più tranquilla o più serena
non vide il Ciel dal dì che gli occhi aperse
a mirar l'opre varie de' mortali:
l'aria di sì bel manto si coperse,
che l'umid'ombre si scorgeano a pena;
il tacito silenzio sotto l'ali
portava agli animali
i dolci sonni; e i tenebrosi orrori,
temendo il lume de la bella notte,
ne le selvaggie grotte
stavano nascosti, e non uscivan fuori,
ma sol le pellegrine aure estive
scherzavan per le piaggie e per le rive.
(II 90, ii).*

Alcune strofe P+S presentano un unico periodo tra il secondo piede e la sirma, come accade nell'esempio seguente:

⁵⁰⁷ Guidolin 2010, p. 147.

⁵⁰⁸ Guidolin 2010, p. 148.

Indi pieni di ben, colmi di gioia,
 ritirati dal fren ch'avete in mano,
 ritornan ne la vostra altera mente:
onde con l'occhio de l'ingegno sano,
acciò che il vostro nome unqua non moia,
mostrate in carte a la futura gente
come al vero Oriente,
per questo mar orribile e crudele,
condur si possa il debil legno e frale
col vento occidentale
che spira la virtute a piene vele,
ove securi entrando al fido porto
non si tema de l'onde oltraggio o torto.
 (II 49, vi)

ma in altre, invece, il movimento sintattico che inizia con il secondo piede si conclude prima della fine della stanza. Anche in questo caso possiamo distinguere allora tra le differenti realizzazioni, che sortiscono a mio avviso esiti diversi sulla linea retorico-intonativa. In alcune stanze, dopo il primo piede inizia un movimento frastico di durata ampia, che costituisce un solido ponte tra fronte e sirma: si genera così una tripartizione dello spazio strofico, dal momento che la stanza viene suddivisa in tre blocchi sintattici consistenti, dei quali il secondo fa perno attorno alla chiave.⁵⁰⁹ Se ne veda un esempio:

Fortuna lieta nel tuo grembo assisa
 in te si specchia, e del suo regno antico
 ti dà le ricche chiavi e l'aurea verga;
e va girando la sua rota in guisa
ch'al tuo stato gentil si mostri amico
il Cielo, et ogni sdegno in Lete immerga,
e cortese disperga
ogn'influxo ch'a l'alto tuo valore
portasse invidia, o a' tuoi felici effetti:
 sol divini concetti,

⁵⁰⁹ In questo modo sono strutturate tutte le stanze P+S del quarto e del quinto libro delle *Rime* tassiane.

e pregiati pensier mostri di fuore,
che son perfette e ben secure scale
per salir dove l'uom si fa immortale.
(I 102, iii).

Talvolta a rimanere esclusa dal periodo è solamente la *combinatio* finale, che ritagliata in fondo alla stanza acquista un notevole risalto ritmico:

Ogni maschio pensier così fuggio
come nebbia dal sol, polve dal vento,
ché venner teco, e fer teco partita;
deh, potess'io qual pellegrin contento
al fin del suo camin, posti in oblio
i miei passati error, depor la vita,
e con la tua cotanto a Dio gradita
anima, sciolto dal carcer mortale,
inanzi a' piè di quel Signor eterno
starmi la state e 'l verno
senza temenza di futuro male!
Pregalo tu, ch'ei t'ama, e farlo puoi,
sì ch'un mi faccia de' diletti suoi.
(V 185, vii).

Altrettanto frequenti sono anche le stanze in cui il passo sintattico si complica nel passaggio della *diesis*. Ad esempio, vi può essere una interruzione sintattica forte appena dopo la *concatenatio*; in tali casi, «il periodo iniziato nel secondo piede infrange di un solo verso la pausa che precede la sirma»:⁵¹⁰

Allor vedrete fuor del Gange il giorno
dietro la vaga moglie di Titone
portarvi il dì più de l'usato chiaro;
vedrete l'anno ad ogni sua stagione
recarvi di narcissi e di viole
il grembo pieno, e 'l gelato genaro
farvi sì come april temprato e caro;

⁵¹⁰ Guidolin 2010, p. 151.

tepidi i soli, allor che 'l fero cane
arde il nostro terren, saranno a voi;
e bianco latte poi
(II 76, ix, 161-173)

oppure, più di frequente, la supera di due versi:

Vivo sol del pensier che di voi spesso
meco ragiona, e con diversi inganni
appago il mio desir di sogni e d'ombre;
e se mi vieta il ciel l'esservi presso,
non mi toglie però ch'io non m'inganni,
e che in faggio e in abete i' non v'adombre,
non v'incarni, et ingombre
ogni loco vicin del vostro volto:
o dolce inganno, pur che fosse eterno!
Pur che l'estate e 'l verno
meco vivesse, e fosse in lete involto
ogni altro reo pensier che mi desvia
da la mia cara e dolce compagnia
(II 7, vii).

Si può forse ricorrere anche qui alla definizione di 'secondo piede per l'occhio': la sintassi non rispetta la struttura metrica ma nemmeno la sovverte del tutto; l'asincronismo è minimo, e la compagine sintattica della canzone si gioca su un processo costante di allusione alla struttura metrica e al contempo di irrimediabile elusione.

Altre volte, invece, il periodo che inizia all'attacco del secondo piede può, all'inverso, arrestarsi «poco prima del limite di sirma e lascia che l'esiguo spazio metrico escluso venga attratto nell'orbita della partizione successiva»,⁵¹¹ come nella stanza seguente, che ho già citato ma che ripropongo:

Mai notte più tranquilla o più serena
non vide il Ciel dal dì che gli occhi aperse

⁵¹¹ Guidolin 2010, p. 152.

a mirar l'opre varie de' mortali:
l'aria di sì bel manto si coperse,
che l'umid'ombre si scorgeano a pena;
 il tacito silenzio sotto l'ali
 portava agli animali
 i dolci sonni; e i tenebrosi orrori,
 temendo il lume de la bella notte
 (II 90, ii, 14-22)

La sintassi crea qui a tutti gli effetti una partizione differente da quella metrica. Il fatto che in questi casi l'ultima porzione del secondo piede sia considerata parte integrante della sirma è dimostrato dal fatto che nella maggior parte dei casi la prima si lega alla seconda tramite inarcatura.⁵¹²

Se si cerca tesoro, ivi il terreno
 porta ognor pieno il sen di gemme e d'auro,
 e puro argento in vece d'ossa i monti;
 se fama eterna, mai sì chiaro lauro
 non ornò qual più tenne il mondo a freno;
se presti aver a' suoi servigi e pronti
popoli strani, u' 'l sol scenda o sormonti
 non vede tanta gente: in quella parte
 fate che volgan le pregiate insegne,
 che di trionfi degne
 ritorneranno, sempiterno carte
 (II 76, viii, 141-151)

Ivi le piante belle e verdegianti,
 carche di frutti inusitati e strani,
 fan le selve fiorite e dilettose:
 fiumi di voluttà chiari e stagnanti
 bagnano i sempre verdi e lieti piani,
e per li colli, e per le piaggie ombrose,

⁵¹² Guidolin nel suo studio identifica Molza come «l'autore che impiega con più frequenza l'inarcatura [...] quale modalità attraverso cui mettere in comunicazione le sottounità strofiche e disorientare le aspettative di ripartizione logica dei nuclei in comparti separati» (Guidolin 2010, p. 156 n).

in vece di dogliose
voci di Progne e de la sora, ognora
s'ode armonia angelica e soave.
ivi forza non have
Morte, o Fortuna che i men degni onora,
né la bianca vecchiezza in un momento
torna le chiome di color d'argento.
(III 66, vii).

Per converso, in un solo caso, mi sembra, in questa sede c'è un legame di coordinazione:

Prendi il cristallo omai, anima trista,
de la coscienza, e 'n quel ti tergi e specchia,
onde 'l tuo primo amor t'ami et apregi;
non sopportar che la tua vaga vista
turbi macchia di colpa nova o vecchia:
pagar convienti a Morte i privilegi,
e cogli aurati fregi
lasciar il corpo a la sua antica Madre
(III 66, ix, 118-125)

e soltanto in un paio di casi sussiste un legame per subordinazione:

Prega tu Iddio, che più benigno ascolta
le tue giuste preghiere, e ti compiace,
ch'a le noie mi toglia et a le genti:
che senza te nulla m'aggrada o piace;
e s'impetrar nol pòi, riedi tal volta
cinta di nube o di be' raggi ardenti,
ove vivo ai tormenti,
morto sono al diletto; e mi consola,
mostrandomi que' lumi ov'io riposi
i miei dolci riposi
(II 39, vii).

Infine, possiamo osservare come in molte strofe la griglia metrica conviva con un gradiente di frammentazione sintattica ben più consistente. Spesso infatti il passaggio tra secondo piede e sirma è movimentato dalla presenza di uno stacco sintattico interno al verso, che crea una frattura intersversale. Mi sembra che in questi casi la mancanza di sincronia tra metro e sintassi si imponga con più violenza all'occhio (e all'orecchio) del lettore.⁵¹³

L'Arno gentil, che tua virtute stima,
a te gioioso e riverente viene
per coronar la tua pregiata chioma;
e spera ancor più d'una spoglia opima
erger in alto, et arricchir l'arene
de l'or del Tago; onde si cruccia Roma
che sì onorata soma
sopra gli omeri suoi possenti giace,
da ingiusto sdegno, et odio iniquo offesa:
ma forse ancora accesa
di più onesto desio, con chiara face
vedrà quel ver ch'adombra un altro velo,
e manderà tue lodi insino al Cielo.
(I 102, v).

Talvolta, poi, «la frammentazione sintattica, innestata all'interno dei tipi P+S, già di per sé fortemente antitradizionali»⁵¹⁴ continua sino alla fine della strofa:

Ivi non volan gli anni, i mesi o l'ore,
scorte dal tempo, fuggitivo e lieve,
né cede unqua a la Notte il chiaro giorno;
la vaga Cinzia non rinasce e more,

⁵¹³ Guidolin rileva puntualmente che «l'esigenza» tassiana «di collocare le pause di scambio tra periodi coordinati in emistichio o all'interno di verso» risponda sia al tentativo di «ottenere un'intonazione increspata» sia di «evitare che il respiro si adagi nelle sedi di rima, sottolineandone le ricorrenze melodiche». Tale fenomeno sintattico rientrerebbe dunque, secondo la studiosa, in quel processo di «marginalizzazione armonica della punta di verso» emblematico dell'apprezzamento tassiano del libero corso di cui la sintassi gode nei metri latini (Cfr. Guidolin 2010, p. 181-182).

⁵¹⁴ Guidolin 2010, p. 156. Si ricorda che il tipo P+S è in circa il 20% delle stanze tassiane, mentre solamente nel 7% delle stanze petrarchesche.

né l'aere è d'atre nubi oscuro e greve;
col carro d'or non si rivolge intorno

Febo: ad un modo adorno
è sempre l'alto seggio, con la luce
onde piglia splendor la Luna e 'l Sole;
sempre pien di viole
le tempie e 'l biondo crine, il dì riluce
negli occhi ardenti, e ne la chiara fronte
di lui che fece il bel nostro Orizzonte.
(III 66, viii).

Questo accade soprattutto nelle stanze della canzone II 76, che si allungano per venti versi e nelle quali dunque una plurima segmentazione interna è necessaria. Riporto per intero una strofa di cui prima ho ricordato solo qualche verso:

Allor *vedrete* fuor del Gange il giorno
dietro la vaga moglie di Titone
portarvi il dì più de l'usato chiaro;
vedrete l'anno ad ogni sua stagione
recarvi di narcissi e di viole
il grembo pieno, e 'l gelato genaro
farvi sì come april temprato e caro;
tepidi i soli, allor che 'l fero cane
arde il nostro terren, saranno a voi;
e bianco latte poi
vi serberanno ognor fresche fontane;
le quercie mel, il ciel nettare e manna
spargerà sovra voi dal suo più puro;
dolci frutti gli acuti ispidi dumi,
arene d'or vi porteranno i fiumi:
e tutta l'atra nebbia e l'aere oscuro,
ch'ora il seren de' pensier vostri appanna,
tutto quel che la mente e 'l cor v'affanna
fuggirà de le gioie al dolce vento,
e fia il dì sino al fin lieto e contento.
(II 76, ix).

In particolare, nelle strofe di questa canzone Tasso più di una volta introduce elementi retorici a sostegno di uno svolgimento sintattico impegnativo per lunghezza; l'anafora scandisce il passo sintattico anche quando questo si ponga in contrapposizione con il passo metrico. Accade ad esempio nella sesta strofa:

Vedete *già* le vele alzate in alto
di mille legni suoi, che d'ora in ora
stan per spiegarsi al vento, e coprir l'onde:
già il gran Tirren si turba e si scolora,
certo d'aver un periglioso assalto;
già Dori bella e Galatea s'asconde
ne l'alghe più riposte e più profonde.
(II 76, vi, 101-107)⁵¹⁵

e nell'ottava, già ricordata:

Se si cerca tesoro, ivi il terreno
porta ognor pieno il sen di gemme e d'auro,
e puro argento in vece d'ossa i monti;
se fama eterna, mai sì chiaro lauro
non ornò qual più tenne il mondo a freno;
se presti aver a' suoi servigi e pronti
popoli strani, u' 'l sol scenda o sormonti
non vede tanta gente: [...]
(II 76, vii, 141-148).

2.4 Il tipo P/P/S

Arriviamo al tipo sintattico che registra la maggior frequenza nelle stanze tassiane, sia nei primi tre libri (dove Guidolin registra una incidenza del 39%), sia nel totale dei cinque volumi, dove tale categoria a partizioni separate rimane comunque ampiamente oltre la soglia del 30%.

⁵¹⁵ L'anafora di *già* è ricorrente anche nei sonetti: cfr. *supra*, § III.1 IL SONETTO, par. 4 *I procedimenti anaforici*, p. 272 e Nota 426.

Così come nei sonetti a partizioni indipendenti, è facile incorrere anche in questa categoria in «segni di saldatura tra i comparti, di carattere retorico, che procurano un senso di corrispondenza interna alle strofe e che, sebbene non con un'energia paragonabile a quella che sprigiona un messo di subordinazione o un'inarcatura, permettono al lettore di percepire la stanza come un nucleo dotato di una certa continuità». ⁵¹⁶ Tali fenomeni (in sostanza procedimenti anaforici e di ripetizione) interessano soprattutto i piedi:

*Già 'l superbo Tiranno d'Oriente,
spiegate le nemiche insegne al vento,
con un membo di schiere armate appare;
già solcano l'Egeo senza pavento
tanti suoi legni, ch'oltraggio sovente
fanno a Nettuno, e non si scorge il mare:
e voi tardate? né ancor fate armare
(II 12, ii, 14-20)⁵¹⁷*

*Altre grazie, altre voci, altre manere,
altri costumi, altri atti, altre parole
l'anima vostra fan vaga et adorna;
altre rose vermiglie, altre viole
le dipingono il volto; altro piacere
piove dagli occhi, u' casto amor soggiorna:
quanto di bel Donna mortale adorna
è vile a lato a quel ch'ella cortese
(III 47, vi, 71-78)*

*Da indi in qua si fe' la terra lieta,
tranquillo il mar, l'aere sereno e chiaro,
e le cose pigliar forma e vaghezza;
da indi in qua virtute e gentilezza,
castitate et onore il mondo ornaro,
e la vita tornò gradita e queta;
né forza di pianeta
maligno può turbar il nostro bene
(IV 13, iv, 40-47)*

⁵¹⁶ Guidolin 2010, p. 160.

⁵¹⁷ Cfr. *supra*, Nota 515.

ma possono instaurarsi anche tra secondo piede e sirma:

Ma al cor ristretti mille be' pensieri,
perché non la lusinghi un vano errore,
in sé ritorna, et a se stessa dice:
Non son io terra vil, che fra poche ore
sarà pressa da' piè? questi piaceri
son altro che di duol ferma radice?
Non è stato felice
alcun, se 'l pò turbar Fortuna o Morte
(II 62, viii, 92-99).

Il fenomeno è presente soprattutto nei primi tre libri, mentre le occorrenze diradano nell'ultima produzione tassiana; probabilmente questo è dovuto al fatto che, come rileva Guidolin, nel Cinquecento tali fenomeni iniziano ad essere considerati «estremo retaggio delle tanto aborrite quanto virtuosistiche impaginazioni quattrocentesche». Se dunque «i poeti [...] che ne fanno mostra s[on]o quelli cronologicamente più vicini alla stagione cortigiana: il riferimento, infatti, va tanto a Sannazaro, quanto al primo Bembo»,⁵¹⁸ non stupisce che il fenomeno si ridimensioni anche nella parabola diacronica del Tasso. Pure nel nostro poeta, dunque, la «peculiare sensibilità sintattica cinquecentesca [...] interv[iene] a scompaginare anche quei parallelismi retorici che, per riscattare la paratassi dal rischio di frammentazione, generalmente dovrebbero inasprirne le qualità di ritmica e prevedibile giustapposizione».⁵¹⁹

Guidolin rileva inoltre, sempre a questo riguardo, come la diminuzione di tali fenomeni retorici in diacronia sia da mettere a sistema con la tendenza dei poeti cinquecenteschi a recuperare la lezione di Petrarca, il quale non utilizza mai l'anafora insistita ad inizio partizione nelle canzoni,⁵²⁰ ma piuttosto salda fronte e sirma con «altre più sottili procedure di *variatio*»: i poeti mettono in scena cioè una

⁵¹⁸ Guidolin 2010, p. 161.

⁵¹⁹ Guidolin 2010, p. 160-161.

⁵²⁰ «In altri termini, da uno spoglio sistematico sul *Canzoniere* risulta che mancano nel pur ampio repertorio petrarchesco paradigmi strofici nei quali i procedimenti anaforici impiegati sottolineino e riscattino la perentorietà divaricante delle partizioni individuate dallo schema» (Guidolin 2010, p. 164).

tecnica che la studiosa chiama «di imbricazione», utilizzata nel Cinquecento per «superare le strette della giustapposizione dei comparti e, allo stesso tempo, assicurare una fluida coesione alle strofe».⁵²¹ A titolo d'esempio la studiosa porta, tra le altre, anche una stanza tassiana, la quinta di II 7, che si gioca sulla ripetizione del sintagma *a voi* e dell'aggettivo *vostro* in polittoto. Il meccanismo è presente anche altrove nella produzione autoriale, e lo ritrovo ad esempio nella stanza seguente:

A voi apron contente il sacro colle
 le compagne d'Apollo, *a voi* la fronte
 cingon di trionfale e lieta fronde;
a voi serba Aganippe il puro fonte;
 e 'l bel Permesso con la barba molle
 porta le sue correnti e liquid'onde,
 e v'orna ambe le sponde
 di viole, di croco e d'amaranti;
a voi la Poesia scopre i suo' regni,
 de la cui vista indegni
 sono gli altr'occhi, e *vi* pone davanti
 ciò ch'han di bel, di vago e di gentile
 i campi suoi, ov'è mai sempre aprile.
 (II 49, viii).

Talvolta, poi, Tasso declina i meccanismi di «corrispondenza parallelistica»⁵²² tra le parti in modo tale che ad essere iterato non sia un singolo termine o un solo sintagma, ma piuttosto un costrutto semanticamente e morfologicamente più impegnativo. È quanto accade nel caso seguente, in cui ciascun piede ha un imperativo:

ODI dal cielo un grido alto e canoro

⁵²¹ Guidolin 2010, p. 167. Tali meccanismi di ripresa variata tra le partizioni, comunque, sono presenti anche in altri tipi di stanza; se ne veda solo un esempio di tipo P+P: «VEDETE IL GRAN PASTOR che 'l Tebro onora / apparecchiato con armate squadre / geloso di sua greggia a far riparo, // e sì come pietoso e saggio padre / per difesa de' figli, d'ora in ora / trovar novi remedii al caso amaro? // CESARE NON VEDETE invito e chiaro» (II 12, v, 53-59).

⁵²² Guidolin 2010, p. 165.

ch'a vera penitenza omai t'invita,
 anima negli error chiusa e sepolta;
 SENTI il gran Re di quel celeste coro
 che ti richiama a la felice vita,
 e tu pur stai ne' piacer falsi involta.
 O cieca e sorda, ASCOLTA,
 VEDI con quanto amor, con quanta cura
 egli paventi del tuo eterno danno;
 e tu pur, d'anno in anno
 troppo più che non dèi fatta sicura,
 di colpa in colpa, e d'uno in altro fallo
 fatt'hai contra 'l ben proprio un duro callo.
 (III 66, i)

o in questa strofa, che ha una opposizione semantica nelle due partizioni della fronte, *piangevan gli altri / io pien di gioia pregava*.⁵²³

 PIANGEVAN GLI ALTRI, allor che su le porte
 del suo carcer terren per uscir fuori
 stava lo spirto già con l' ali tese;
 IO PIEN DI GIOIA in aspettando l'ora
 pregava il mio destin fero e la morte
 che mi togliesse a le mondane offese;
 e verso il bel paese
 che fai col lume tuo chiaro e sereno
 cogli occhi del pensier mirando spesso,
 già mi pareva presso
 di seder al tuo fianco, e 'l casto seno
 contento di mirar, e 'l tuo bel viso,
 ove co' miei pensier sempre m'affiso.
 (II 30, v)

o ancora in queste stanze, in cui ad ogni partizione il poeta elenca un concetto astratto:

GENTILEZZA con voi, e LEGGIADRIA

⁵²³ Simile a *Rvf* 207, v, 58-59 riportato da Guidolin 2010, p. 174 (è il passaggio tra fronte e sirma): «L'un vive, ecco, d'odor, là sul gran fiume; // io qui di foco et lume».

movenò sempre il lor candido piede
per questo prato de la nostra vita,
VIRTÙ nel casto grembo ognor vi siede,
PRUDENZIA in voi si specchia, e CORTESIA
i chiari spirti ad onorarvi invita:
O RICCHEZZA INFINITA
in un'anima sola insieme accolta!
(II 49, vii, 79-86)

PRUDENZIA con lo specchio d'adamante
inanzi a' santi piedi inginocchiata
mirava le sue luci altere e belle;
CONSTANZIA e la sua schiera alta e beata
la vagheggiavan come il caro amante
semplici fanno e pure virginelle;
FEDE e l'altre sorelle
le facevan d'intorno una corona
simile a quella che di stelle piena
suol far notte serena
a la vaga figliuola di Latona,
qualor si mostra dal sovrano balcone
rotonda e lieta al caro Endimione.
(IV 60, iv).

Altre volte, invece, la configurazione P/P/S non scappa alla semplice
giustapposizione:

*Del mondo oltre l'usato adorno e quieto
sparì ogni noia a l'apparir del sole,
e produsse diletto ogni pendice;*
NEMBI DI VAGHE ROSE E DI VIOLE
ERRAVAN PER LO CIEL TRANQUILLO E LIETO,
MOSSI DA L'ODORATA AURA FELICE;
ogni amara radice
divenne più che mel dolce e soave,
l'arido si fe' verde, il duro molle,
prato, spiaggia, né colle
non sentì 'l colpo de l'aratro grave,

ma i tauri sciolti in questa parte e 'n quella
 pasceano a lor diletto erba novella.
 (III 11, vi).

Come si può forse notare anche dagli esempi fin qui riportati, Tasso frequentemente struttura le stanze riproducendo ad inizio della sirma la misura del piede: la ripetizione di due tempi triadici (i piedi) ad inizio di stanza parrebbe dettare alla sintassi un passo regolare con cui varcare anche la soglia della sirma, per poi allentarsi successivamente. È quello che accade nelle stanze P+P+S quando un primo movimento sintattico di 9 versi si prolunga sino al blocco CDE della sirma (*ABC ABC cDEeDFF*), ma è anche quello che accade in stanze P/P/S come le seguenti:⁵²⁴

*Fugge la speme, e 'l desir monta e sale,
 che dietro a sé mi tira inferno e lasso
 dove incender mi veggio a parte a parte,
 né volger posso in loco alcuno il passo
 per ritrarmi dal duol ch'ognor m'assale,
 che tosto non la scorga in quella parte:*
 NÉ MAI 'L FIERO PENSIER DA ME SI PARTE,
 CHE FATTO AL MIO DESIO COMPAGNO ETERNO,
 ME LA DIPINGE IN NOVE E VARIE FORME;
 e se la carne dorme,
 per far del viver mio crudel governo,
 sin da l'oscuro inferno
 mena del Sonno i più fidi messaggi,
 che per torti viaggi
 vanno a l'accesa innamorata mente,
 il riposo sgombrando immantinente.
 (I 70, iii)

⁵²⁴ Abbiamo già incontrato configurazioni simili tra le stanze di tipo P+S; in queste stanze, al primo piede sintatticamente isolato fa seguito un periodo sintattico, responsabile dell'unione di fronte e sirma, lungo 6 versi, ancora strutturato secondo la ripartizione 3+3: cfr. la stanza I 102, iii citata *supra*, p. 331. Ma si veda anche la stanza seguente, II 7, ii: «Può ben da l'Ocean cinto di rai / Febo portar al bel nostro emisfero, / sgombrando l'aere fosco, il chiaro giorno, // ma da la mente, e da quest'occhi mai / non torrà il velo, o 'l torbido pensiero, / che quelli appanna, e fa col cor soggiorno. // FIN CHE LIETO NON TORNO / A RICOVRAR LA MIA SMARRITA LUCE, / CHE PARTENDO LASCIAI NEL VOSTRO VISO: / terren mio paradiso, / dal cui interno valor di fuor traluce / il vero e 'l ben, onde l'uom s'alza e sale / a le gioie del ciel senz'altre scale».

*Deh vieni, sposa mia, che già passato
è l'aspro verno, e le pruine, e 'l ghiaccio,
e depingono i fior la terra nostra;
spiran le viti il loro odore usato,
portano i fichi i verdi figli in braccio,
e già la tortorella a noi si mostra:*

QUELLA TERRENA CHIOSTRA
LASCIA, COLOMBA MIA, MOSTRAMI IL VOLTO,
CH'IO FECI A MIA SEMBIANZA ARDENTE E BELLO;
e con un ramuscello
di verde palma novamente colto,
non attendendo che la carne moia,
riedi a cibarti de l'eterna gioia.
(III 66, vi).

Questa struttura, che si adagia sulle prime rime della sirma (CDE) e sfrutta sintatticamente lo scarto fornito dal settenario, può vantare anche corrispondenze più accentuate tra le parti. Nel caso seguente, ad esempio, i tre blocchi da tre versi ciascuno sono internamente strutturati secondo uno schema 2+1: nei piedi il legame è per coordinazione, mentre nel terzo blocco due versi contengono una gerundiva e il terzo la reggenza. L'esito ritmico mi sembra comunque il medesimo in tutte e tre le parti:

*Concordi d'un voler tutti gli amanti
diedero tregua a' loro empì martiri,
et appagaro l'amorose voglie;
non fu l'aria percossa da sospiri,
non segnato il terren d'amari pianti,
né si sentir quel dì tormenti e doglie;
da l'ombre e da le foglie
cadendo dolci sonni e dilettoni
recarono ad ognun pace tranquilla;
suon di noiosa squilla
non ruppe altrui i suoi cari riposi,
anzi armonia angelica e celeste
teneva nel suo piacer l'anime destè.
(III 11, vii).*

E a tal riguardo si vedano anche queste due strofe, che appartengono a canzoni differenti ma che condividono la medesima struttura sintattico-argomentativa. In esse il costrutto *Forma iussiva* (I piede) + *che* (II piede) è replicato anche nella sirma, dove è riproposto un secondo verbo parenetico cui fa seguito, dopo tre versi, un ulteriore nesso *che*, quasi a riprodurre le movenze della fronte:

PÒSATI PUR ne l'acque oltre l'usato,
or che sì bella notte adorna il cielo,
Pastor d'Admeto, e non portar il giorno:
CHE non fu mai, dal dì che caldo e gelo
veste e dispoglia del suo verde il prato,
di così chiara luce il mondo adorno;
e se ne prendi scorno,
lasciando il novo dì nel grembo a Teti,
SPECCHIATI ne' suoi lumi, or che riluce,
CHE da sua vaga luce
si faranno i tuo' rai più ardenti e lieti,
e l'aere con la tua nova bellezza
di gentil s'ornerà strana vaghezza.
(II 90, v)

TORNATE PUR, Signor, al ricco albergo,
a la patria onorata, ove v'attende
la real compagnia che vi diè il Cielo;
CHE 'l vostro onor già da se stesso splende,
come 'l lume del sole allor che 'l tergo
scalda al monton di Frixo, e l'aureo pelo;
NÉ TEMIATE che velo
di morte acerba, o pur di tempo rio,
la sua rara beltà ricopra mai:
CHE co' suoi vaghi rai,
con quel chiaro splendor che gli diè Iddio,
disgombrerà da l'aere fosco e oscuro
la nebbia, e lo renderà sereno e puro.
(III 32, x).

3. Connessioni interstrofiche

Se passiamo ora ad esaminare quanto accade tra le stanze, potremo vedere come talvolta Tasso metta vicine stanze con struttura sintattica simile. È il caso, ad esempio delle stanze v, vi e vii della canzone I 22, la *canzone delle pene*, già ricordata da Gaia Guidolin: in queste stanze, in cui il poeta svolge un parallelismo tra i dannati nel Tartaro e la sua condizione di amante, l'identica struttura P/P/S di ciascuna si accompagna alla presenza in sirma dell'avverbio *così*, «teso ad introdurre una proposizione in cui si specifichi fuori di metafora quali sono gli stati d'animo del poeta sofferente».⁵²⁵

Tipica di Tasso, inoltre, è la presenza di «coppie di strofe che procedono ripetendo analoghe movenze sintattiche vischiosamente dettate dalla ripresa degli *incipit* (*coblas capdenals*)». Guidolin riporta nel suo studio le canzoni encomiastiche «di stile sostenuto che si trovano addensate nel *Libro terzo degli Amori*»,⁵²⁶ come la canzone III 32 al principe di Salerno. Ma ritroviamo l'espedito anche altrove, come nella canzone II 39:

Alma gentil, che dal più puro cielo,
di divina vaghezza adorna e bella,
di grembo USCISTI de l'eterno Amore
[...]

//

Dal di ch'USCÌ di man del mastro eterno,
se non quanto vivesti in questo stato,
non fu il mondo giamai vago e gentile
(II 39, i-ii)

o, ancora, nel caso seguente, con un costrutto ripreso poi in polittoto (*vedrete... vedrete*) alla strofa ix della stessa canzone, già citata *supra*, a p. 332:

VEDETE d'Oriente il gran Tiranno
ch'aspetta che 'n noi stessi il ferro crudo

⁵²⁵ Guidolin 2010, p. 328.

⁵²⁶ Guidolin 2010, p. 254.

volgano gli odii accensi e le nostr'ire
[...]

//

VEDETE già le vele alzate in alto
di mille legni suoi, che d'ora in ora
stan per spiegarsi al vento, e coprir l'onde
(II 76, v-vi).

Similmente accade anche in III 57:

China que' lumi, onde sì bel desio
nacque in ogn'alma di virtù e d'onore
mentre del tuo bel sol fu degno il mondo,
che VEDRAI mille amanti il caldo core
stillar per gli occhi in lagrimoso rio,
[...]

//

VEDRAI i vaghi e pargoletti amori
sul bianco e freddo sasso ove s'asconde
il tuo ricco mortal leggiadro manto
(III 57, ii-iii).

Attenzione particolare meritano forse le realizzazioni di questo fenomeno nella canzone III 66, ovvero la *Canzone all'anima*, poi da Tasso spostata nel libro dei *Salmi*. Il testo «si configura come il momento culminante delle rime di pentimento e dell'intera parabola degli *Amori*», e in esso Tasso «si avvale di strutture linguistiche e metaforiche che preleva direttamente dal *Cantico dei Cantici*». ⁵²⁷ È interessante notare come qui il fenomeno delle *coblas capdenals* sia da Tasso declinato in antitesi:

ODI dal cielo un grido alto e canoro
ch'a vera penitenza omai t'invita,
anima negli error chiusa e sepolta;
[...]

//

NON ODI che 'l Signor ti prega, e dice:

⁵²⁷ Guidolin 2010, p. 297 *passim*.

Bagnati, anima trista, al sacro fiume
di penitenza, e 'n quel ti lava e tergi
(III 66, i-ii)

o con *variatio*:

DEH VIENI, SPOSA MIA, che già passato
è l'aspro verno, e le pruine, e 'l ghiaccio,
e depingono i fior la terra nostra;
[...]
//
VIENI, DILETTA MIA, ch'io pur t'aspetto
con braccia aperte, per pigliarti in grembo
con la man di pietà leggera e presta
(III 66, iii-iv).

In almeno un caso, poi, la ripresa anaforica non interessa soltanto l'attacco di strofa,
ma l'avverbio *ivi* è anche in sirma:

IVI le piante belle e verdegianti,
carche di frutti inusitati e strani,
fan le selve fiorite e dilettose:
fiumi di voluptà chiari e stagnanti
bagnano i sempre verdi e lieti piani,
e per li colli, e per le piaggie ombrose,
in vece di dogliose
voci di Progne e de la sora, ognora
s'ode armonia angelica e soave.
IVI forza non have
Morte, o Fortuna che i men degni onora,
né la bianca vecchiezza in un momento
torna le chiome di color d'argento.
//
IVI non volan gli anni, i mesi o l'ore,
scorte dal tempo, fuggitivo e lieve,
né cede unqua a la Notte il chiaro giorno
[...]
(III 66, vii-viii).

In quest'ultimo caso possiamo ritrovare l'eco di «una diversa modalità attraverso cui due stanze vengono messe in stretta relazione», ovvero il «prolungamento al di là dello stacco grafico di pausa di un movimento argomentativo annunciato ma non esaurito nella prima macropartizione». Anche qui infatti, «qualora si legga di seguito questo brano della lirica, se ne avverte tutta la fluente unità melodica, che si riversa nello schema senza che le indicazioni ritmiche soggiacenti valgano a frenarne il corso».⁵²⁸

La presenza in Tasso dell'espedito opposto di connessione interstrofica, ovvero della trobadorica *capfinidad*, è già stata sottolineata da Guidolin,⁵²⁹ e dunque non mi soffermerò oltre. Un accenno invece merita forse la canzone IV 45, nella quale sono presenti quei fenomeni di 'sovraincatura' cui abbiamo accennato precedentemente. L'incatura interessa le quattro stanze vi, vii, viii e ix, legate a due a due; in particolare, le strofe vi e vii contengono un passaggio ipotattico tra subordinata prolettica (nel peculiare tipo *Vocativo + Rel*) e reggente:

CIGNI CANORI E BELLI,
che col soave e diletto canto
lungo i correnti e lucidi ruscelli
ogni sua gloria e vanto
a la morte togliete,
et inalzando da l'onde di Lete
i nomi illustri e gloriosi, tanto
gli sollevate in alto
che non temon del tempo il fiero assalto,

A COSTEI CONSACRATE
le dotte carte e i ben vergati inchiostri,
perché ne l'arco suo l'eternitate
gli appenda e gli dimostri,
quando ancor le faville
spente saran del gran nome d'Achille,
agli futuri e gran nipoti vostri,
et al suo onor s'inchini

⁵²⁸ Guidolin 2010, pp. 254-255.

⁵²⁹ Cfr. Guidolin 2010, pp. 269 ss.

la gente ovunque ha 'l mondo i suoi confini.
(IV 45, vi-vii)

mentre le strofe viii e ix sono collegate tramite inarcatura:

Ergete in Elicona,
o de l'eternità sorelle amiche,
dove Permesso mormorando suona
o ne le piagge apriche
ov'Ippocrene inonda
l'alte radici de la laurea fronda,
un ricco et alto tempio, il qual nemiche
forze del tempo irato
né ferro tema di maligno fato,

al nome di costei,
ov'Apollo con voi canti talora
le lodi sue come degli altri Dei,
e dove ad ora ad ora
vengan casti e devoti
a cantar le sue glorie i sacerdoti,
il qual consperga la vermiglia aurora,
sempre che porta il giorno,
dei più bei fior celesti entro e d'intorno.
(IV 45, viii-ix).

Possiamo forse, in questa pratica, riconoscere le movenze di certe sovrainarcature che Gaia Guidolin ritrova nelle canzoni di Trissino (1529): l'esito di questa canzone tassiana non è certo sovrapponibile alla struttura pindarica delle canzoni del poeta vicentino; tuttavia la presenza di 'sovrainarcature' porta ugualmente a rivedere la validità di quella «equazione normativa romanza che vedeva nella stanza una cellula logica decisamente autonoma, per quanto inserita in un discorso unitario».⁵³⁰ Sarà allora suggestivo condividere l'impressione suscitata dalle canzoni trissiniane,

⁵³⁰ Guidolin 2010, p. 275.

e considerare il contributo tassiano all'interno di un movimento di progressivo rinnovo della forma metrica a partire dall'esempio dei classici:

la consapevole compresenza o persino l'accavallamento del modello antico e di quello petrarchesco propizia l'avvento di una fino ad allora impensabile libertà di ramificazione sintattica e argomentativa. Nel panorama cinquecentesco, oltre che dalla diffusione di fenomeni di sfasamento interno alla strofe, la gabbia metrica della canzone viene intaccata anche nella sua ultima frontiera, quella della serializzazione di moduli strofici indipendenti. In questo senso è l'archetipo classico ad interagire a livello soggiacente e a traghettare la forma al di là di ogni stretta chiusura.⁵³¹

Questo esperimento di sovraincarnatura tra le stanze di canzone rimane puntiforme nella produzione tassiana, ma non rimane isolato se lo si considera uno degli esiti del lavoro che Tasso compie sui metri tradizionali al fine di integrarvi la libertà compositiva degli antichi.

4. Qualche considerazione sulla canzone tassiana

In primo luogo, in più punti della trattazione è emerso come in Tasso le tecniche più tipiche ed evidenti per l'organizzazione delle stanze (l'alta frequenza di monoperiodali, la diffusione di legami ipotattici con prolessi della proposizione dipendente, la particolare gestione delle partizioni indipendenti) siano molto vicine a quelle utilizzate dal poeta per la distribuzione del materiale sintattico nel sonetto.⁵³² La convergenza verso le stesse compagini sintattiche in metri differenti

⁵³¹ Guidolin 2010, p. 279.

⁵³² La stretta correlazione strutturale (e forse genealogica) tra forma sonetto e stanza di canzone nel Duecento è ben nota: cfr. almeno Leonardi 1993 e Santagata 1979, pp. 77-127. In particolare quest'ultimo sottolinea come tra le due forme metriche non vi siano solo «l'identità o la stretta analogia di alcuni procedimenti figurali di "superficie" (ripetizioni, parallelismi, ecc.); ma per cogliere il tipo di rapporto che li lega dovremo lasciare il piano dell'*elocutio* per sondare l'infrastruttura metrico-sintattica, la *compositio*». Lo studioso infatti afferma che «l'omogeneità delle scelte figurali» che si notano tra il sonetto e la stanza è «determinata da analogie di fondo nella struttura dei testi, analogie accertabili all'incrocio tra le divisioni metriche e le partizioni sintattiche» (Santagata 1979, p. 105). Anche Minturno, nell'*Arte poetica*, afferma una somiglianza strutturale tra sonetto e canzone: «B: A questa usata maniera de' sonetti quante, e quali parti si danno? M:

è favorita sia dal fatto che tanto la stanza quanto il sonetto presentano partizioni metriche interne che possono fungere da appoggio agli snodi della linea argomentativa, sia dal fatto che, forse, la concezione tassiana dello spazio metrico, influenzata anche dall'organizzazione testuale della poesia antica, agisce nel *modus componendi*, determinando una serie di automatismi che emergono costantemente e che convogliano la sua scrittura verso esiti uniformi.⁵³³

In secondo luogo, possiamo riconoscere nella produzione di Bernardo Tasso, in una sorta di *mise en abyme*, il «ben profilato bifrontismo della canzone cinquecentesca» cui fa riferimento Gorni. Da un lato, infatti, la canzone tassiana amplia la sua volumetria: gli schemi sono per lo più a maggioranza endecasillabica; il numero delle stanze per canzone aumenta rispetto al modello; Tasso nelle canzoni, come gli altri autori a lui coevi, accanto a temi amorosi «predilig[e]» anche «la materia morale, politico-storica, speculativa, funebre e religiosa».⁵³⁴ Dall'altro, però, assieme a questa concezione della forma-canzone convive anche la trafilata che conduce Tasso all'elaborazione dell'ode, per cui il poeta si mostra «verseggiatore di gusti meno convenzionali e di tecnica più curiosa, educata su modelli oraziani: indubbiamente Bernardo ha meriti di precursore nell'operare una netta riduzione del numero di versi per stanza, dando inoltre la prevalenza ai settenari».⁵³⁵ Sul paradigma della canzone tassiana, allora, agisce anche il modello formale delle odi (cui per altro, a discapito della canzone, è concesso sempre più spazio): in almeno un componimento, infatti, ovvero il IV 45, lo schema metrico si accorcia in piedi di due versi e il settenario diventa preponderante, mentre la tematica si fa bucolica e leggera.

In terzo luogo, dall'analisi delle stanze di canzone mi sembra emerga una continua dialettica tra la riduzione degli schemi metrici ad alcuni tipi fissi e

Quante, e quali se ne danno à ciascuna stanza della Canzone; dico la Fronte, e la Sirima doppia: né mi par, che questi nomi si debbano in lui cangiare: conciosiacosa, che 'l Sonetto altro non sia, che una stanza di duo quartetti, e di duo terzetti» (Minturno 1563, p. 243).

⁵³³ Se si considera questa vicinanza tra sonetto e stanza, potrebbe allora essere suggestivo considerare la canzone tassiana simile, nel suo esito ultimo, alle corone di sonetti, ancora fruite nel Cinquecento, nelle quali «il sonetto, socievole per vocazione, può associarsi in 'corone' di più elementi, può moltiplicarsi per dare libero corso ad una attitudine narrativa, secondo una naturale predisposizione avallata dalla tradizione» (Mammiana 2007, p. 93).

⁵³⁴ Gorni 1993, p. 53.

⁵³⁵ Gorni 1993, p. 52.

l'utilizzo di strutture costanti da un lato, e dall'altro la grande variazione intonativa che l'alternarsi dei tipi sintattici all'interno di uno stesso testo riesce a produrre. Se, come abbiamo visto, Bernardo Tasso riproduce molto spesso, metodicamente, il medesimo schema mutuato dai *Fragmenta* concedendosi pochissime variazioni, allo stesso tempo riesce a far reagire in maniera niente affatto banale lo sviluppo sintattico con tale fissità metrica, dando vita ad una pluralità di soluzioni: il poeta non solo struttura le stanze secondo compagini sintattiche diverse, ma anche varia le strutture logico-argomentative e la distribuzione del materiale linguistico all'interno di stanze dello stesso tipo; in alcuni casi, poi, la compagine sintattica gioca con la forma metrica creando partizioni che alludono alle misure della fronte e della sirma ma che non combaciano perfettamente con esse. In queste circostanze, non così rare in Bernardo Tasso, vi è dunque «una asincronia che può far nascere nel lettore il “dubbio” su quale sia veramente il criterio costruttivo della canzone».⁵³⁶ in questa incertezza, espressa dal Forestiero Napoletano della *Cavaletta* a fronte della sicura «competenza metrico-formale» di certi autori, Andrea Acribo legge la presenza nel Cinquecento di un «antimetodo di lettura e scrittura che sappia contemplare e sfruttare le “eccezioni”, manifestazioni, queste, di un universo di regole meno visibili e pubbliche, meno prevedibili dai più, profonde e “secrete” [...]. E queste [...] sono proprio le regole della poesia grave, quelle che ammettono al loro interno una quota di entropia».⁵³⁷ Acribo individua dunque, a partire da quanto esposto da Torquato nella *Cavaletta*, la possibilità cinquecentesca di comporre poesia secondo regole «*pieghevoli* alla sentenza».⁵³⁸ In tali circostanze, nelle quali intravedo la medesima dialettica tra regola ed evasione presente in alcune stanze di Bernardo Tasso, Acribo ritrova la *nobile negligenza*, che è «segno di distinzione e di *grandezza* tra il magnifico dicitore e gli altri che non lo sono».⁵³⁹ E adottare queste considerazioni anche per la canzone di Bernardo è atto in parte giustificato dallo stesso Torquato, dal momento che se «l'elenco del Forestiero di ribelli che “ricerc[arono] la grandezza” [...] è lungo e autorevole», in

⁵³⁶ Acribo 2001, p. 195.

⁵³⁷ Acribo 2001, p. 196.

⁵³⁸ Acribo 2001, p. 196.

⁵³⁹ Acribo 2001, p. 196.

esso «oltre a Dante e Petrarca troviamo Bembo, Della Casa, il Cappello» e infine lo stesso «Bernardo Tasso».⁵⁴⁰

La ricerca di variazione emerge anche se si abbandona l'ottica quantitativa della frequenza dei tipi sintattici e si va ad osservare invece la sequenza delle stanze nella catena della canzone. Se infatti il rispetto delle partizioni metriche (P/P/S), che «fonda un orizzonte d'attesa, un'intonazione riconoscibile che accompagna la costruzione»,⁵⁴¹ è il tipo più diffuso, raramente nella composizione di una canzone si susseguono due o più stanze con disegno metrico-sintattico uguale. Anzi, si noterà invece, scorrendo le canzoni, come Tasso metta in fila una serie di realizzazioni differenti, in modo tale che ciascuna stanza abbia un certo grado di difformità dalla precedente. È vero che vi sono alcune serie di stanze organizzate in maniera del tutto simile, in cui ritornano in parallelismo gli stessi moduli sintattici (quale il *Vocativo* + *Rel*, come abbiamo già indicato); e varrà sottolineare come manchi in Tasso la consapevolezza petrarchesca della progressione del pensiero all'interno della forma-canzone, per cui la mutazione della linea argomentativa non assume i toni petrarcheschi dell'«evoluzione» e non diventa «traccia immediata [...] di un movimento mentale».⁵⁴² Tuttavia, Tasso riesce ugualmente, mi sembra, a rendere un certo dinamismo interno diversificando le compagini intrastrofiche nella successione delle stanze. Un indizio del tentativo formale di evitare troppo evidenti parallelismi e reiterazioni è dato, a mio avviso, dall'espunzione delle canzoni del *Libro primo*. Come abbiamo già ricordato, nella ristampa del 1534 Tasso elimina non solo la canzone I 102, di argomento politico, ma anche le canzoni I 22 e I 70. Se proviamo a verificare l'organizzazione sintattico-formale di questi ultimi due componimenti, mi sembra di poter riconoscere in essi, di fatto, un elevato grado di ricorsività tra le strutture delle stanze. La *canzone delle pene* (I 22), «provvist[a] di una bipartizione di fondo» a causa della presentazione dei dannati nella prima parte e delle pene dell'io lirico nella seconda, per quanto preveda deboli tentativi di pur «raffinate variazioni»,⁵⁴³ si compone di stanze che in fondo replicano la medesima struttura sintattica, anche al fine di rendere la tortura infernale tramite «l'assillo

⁵⁴⁰ Afribo 2001, p. 197.

⁵⁴¹ Praloran 2013, p. 50.

⁵⁴² Praloran 2013, p. 50.

⁵⁴³ Guidolin 2010, p. 327.

della reiterazione»⁵⁴⁴ della forma. Allo stesso modo, la canzone I 70 presenta nelle stanze la ripetizione della medesima subordinata (la condizionale introdotta da *se*); la struttura delle strofe iii e iv, poi, è del tutto sovrapponibile (3+3+3+*e se*):

*Fugge la speme, e 'l desir monta e sale,
che dietro a sé mi tira infermo e lasso
dove incender mi veggio a parte a parte,
né volger posso in loco alcuno il passo
per ritrarmi dal duol ch'ognor m'assale,
che tosto non la scorga in quella parte:*

NÉ MAI 'L FIERO PENSIER DA ME SI PARTE,
CHE FATTO AL MIO DESIO COMPAGNO ETERNO,
ME LA DIPINGE IN NOVE E VARIE FORME;
e se la carne dorme,
per far del viver mio crudel governo,
sin da l'oscuro inferno
mena del Sonno i più fidi messaggi,
che per torti viaggi
vanno a l'accesa innamorata mente,
il riposo sgombrando immantinente.

*Come farfalla a la spietata luce
vago del mio morir seguò ad ognora,
e dentro i lumi bei mi struggo et ardo;
e se qualche piacer seco talora
un suo sereno e dolce sguardo adduce,
è contra 'l mio martire infermo e tardo.*

CH'EI FATTO PER USANZA IN ME GAGLIARDO
IN MEZZO DEL MIO COR DONNO SI VIVE,
E CON LA FORZA SUA FIERO CONTRASTA;
e se talor non basta
questa di lui contra le luci vive,
le voglie, che son prive
d'ogni speranza, in suo soccorso chiede,
le quai con presto piede
mi sgombrano del core ogni dolcezza,

⁵⁴⁴ Guidolin 2010, p. 326.

e 'n van bramar mi fanno alta bellezza.

(I 70, iii-iv).

Si può quindi forse avanzare l'ipotesi che entrambe le canzoni vengano da Tasso eliminate nella ristampa non solo perché (e questo vale soprattutto per I 22) intrise di riferimenti al mito antico o perché residuali dopo la cassazione delle altre forme lunghe, ma anche perché sprovviste di quel grado di variazione interna che l'autore inizia a sentire come funzionale alla buona riuscita della forma-canzone.

5. Tabella [1]. Le canzoni di Bernardo Tasso⁵⁴⁵

Canzone	Schema metrico	n. strofe	Incipit	Calco di Rvf	Incipit	n. strofe
I 22	ABC BAC CDEeDeFF (ABCcBCDD)	8+C	<i>Ben era assai, fanciul crudo e spietato</i>	127	<i>In quella parte dove Amor mi sprona</i>	7+C
I 70	ABC BAC CDEeDdFfGG (ABCcBbDdEE)	5+C	<i>Lasso, se desiando corro a morte</i>	(21 estrav)	<i>Quel ch'è nostra natura in sé più degno</i>	7+C
I 102	ABC ABC cDEeDFF (aBCcBDD)	6+C	<i>Qual sì candido augel, sì chiara tromba</i>	129	<i>Di pensier in pensier, di monte in monte</i>	5+C
II 7	ABC ABC cDEeDFF (aBCcBDD)	9+C	<i>Chiara mia stella, al cui raggio lucente</i>	129	<i>Di pensier in pensier, di monte in monte</i>	5+C
II 12	ABC BAC CDEeDFF (ABCcBDD)	15+C	<i>Principe sacro, il cui gran nome suona</i>	/	/	/
II 27	ABC BAC cDEeDFF (aBCcBDD)	8+C	<i>Almo mio sol, che col bel crine aurato</i>	/	/	/
II 32	abC abC cdeeDfF (AbB)	10+C	<i>Or che con fosco velo</i>	126	<i>Chiare, fresche et dolci acque</i>	5+C
II 39	ABC BAC cDEeDFF (aBCcBDD)	7+C	<i>Alma gentil, che dal più puro cielo</i>	/	/	/
II 49	ABC BAC cDEeDFF (aBCcBDD)	10+C	<i>Illustre Donna, il cui valore inchina</i>	/	/	/
II 62	ABC BAC cDEEDFF (aBCCBDD)	11+C	<i>Donna gentil, che gloriosa e sola</i>	/ (hapax)	/	/
II 76	ABC BAC CDEeDFGHHGFFII (ABCCBAADD)	9+C	<i>Gran Padre, a cui l'augusta e sacra chioma</i>	23	<i>Nel dolce tempo de la prima etade</i>	8+C
II 90	ABC BAC cDEeDFF (aBCcBDD)	7+C	<i>Come potrò giamai, Notte, lodarti</i>	/	/	/
III 11	ABC BAC cDEeDFF (aBCcBDD)	10+C	<i>E' ben ragion che 'l fortunato giorno</i>	/	/	/
III 25	ABC ABC cDEeDFF (aBCcBDD)	8+C	<i>Come potrò giamai solcar quest'onda</i>	129	<i>Di pensier in pensier, di monte in monte</i>	5+C
III 32	ABC BAC cDEeDFF (aBCcBDD)	12+C	<i>Perch'al vostro valor sempre nemica</i>	/	/	/
III 47	ABC BAC CDEeDeFF (ABCcBcDD)	10+C	<i>Temo, Donna gentil, ch'alzarmi in alto</i>	127	<i>In quella parte dove Amor mi sprona</i>	7+C
III 57	ABC BAC cDEeDFF (aBCcBDD)	7+C	<i>Se ne le piaggie dilette e sole</i>	/	/	/
III 66	ABC ABC cDEeDFF (aBCcBDD)	10+C	<i>Odi dal cielo un grido alto e canoro</i>	129	<i>Di pensier in pensier, di monte in monte</i>	5+C
IV 13	ABC CBA aDEeDFF (aBCcBDD)	9+C	<i>Donna gentil, tant'è il favor che piove</i>	/ (hapax)	/	/
IV 45	aB Ab cCBdD (AbB)	10+C	<i>Spogliate, o verginelle</i>	/ (hapax)	/	/
IV 60	ABC BAC cDEeDFF (aBCcBDD)	8+C	<i>Donna Real, de le cui lodi il mondo</i>	/	/	/
V 185	ABC BAC CDEeDFF (ABCcBDD)	7+C	<i>Dunque così per tempo, alma gentile</i>	/	/	/

⁵⁴⁵ Cfr. Guidolin 2010, da cui si prendono i riferimenti per le canzoni dei primi tre libri tassiani.

6. Tabella [2]. Tipologia degli schemi sintattici nelle stanze di canzone

Tipo sintattico	Bernardo Tasso		<i>Rvf</i> (Guidolin)	Sannazaro (Guidolin)	Bembo <i>Rime</i> (Guidolin)	Alamanni (Guidolin)
	n	%	%	%	%	%
P+P	42	21.43	25	12	35	36
P+S	39	19.90	7	24	19	8
P+P+S	50	25.51	16	20	19	25
<i>di cui P+P+S monop.</i>	18	9.18				
P/P/S	65	33.16	52	44	27	31
Totale	196	100	100	100	100	100

7. Tabella [3]. Tipologia dei legami sintattici nella fronte delle strofe P+P

Tipologia	Bernardo Tasso	
	n	%
Subord./Princ.	21	50.00
Princ./Subord.	9	21.43
Coordinazione	9	21.43
<i>Enjambement</i>	3	7.14
Totale	42	100

III.3 LA SESTINA

oggi sento

la mia immobilità come un tormento

EUGENIO MONTALE

Le due sestine tassiane, entrambe a stampa nel primo libro⁵⁴⁶ e soggette poi a eliminazione nella ristampa del '34, dialogano strettamente con due sestine petrarchesche, stabilendo con esse una fitta trama di intertestualità. Tasso tuttavia, come vedremo, rispetto ai componimenti petrarcheschi semplifica la struttura della forma metrica e ne fissa le realizzazioni, riducendo il grado interno di variazione in un genere già di per sé altamente codificato. L'autore, forse proprio a causa dell'iper-fissità in cui le declina, compone poche sestine, e dopo i due esperimenti del 1531 non utilizza più questa forma: negli anni Trenta la produzione tassiana, come sappiamo, concede sempre più spazio a linee compositive ispirate alla libertà versificatoria degli antichi, che conducono a sperimentare nella direzione di forme metriche sempre meno 'vincolate'. È comprensibile dunque che, in un progetto lirico di questo tipo, un genere come quello della canzone-sestina, in cui l'obbligatorietà della rima è raddoppiata dalla presenza di parole-chiave,⁵⁴⁷ non trovi più la sua ragione. È quanto ipotizza anche Giovanni Ferroni:

Circa l'utilizzo della sestina - numericamente basso e percentualmente superiore a quello del Bembo ma inferiore a quello del Sannazaro e del Petrarca - annoto soltanto che, per

⁵⁴⁶ Di fatto «il petrarchismo assicura con larghezza l'acquisizione della sestina al patrimonio formale della lirica europea. Il neoplatonismo rinascimentale consolida in profondità le motivazioni aristocratico-esoteriche del suo prestigio» (Roncaglia 1981, p. 8). Per la preistoria e la codificazione della forma metrica della sestina cfr. Billy 1993 e 2004, Roncaglia 1981, Pulsoni 1996. Nelle *Rime* di Bernardo Tasso le sestine sono soltanto due, ma Falchi 2011-2013, p. 290 ne segnala altre due tra le liriche inedite che risalgono agli anni di apprendistato poetico: si tratta dell'inedita *Io ho pianto sin qui molti, e molt'anni* e del componimento *Per una verde* di cui abbiamo soltanto una testimonianza indiretta.

⁵⁴⁷ Di Girolamo 1976, p. 155: «Da ciò deriva, in primo luogo, che il condizionamento in cui il poeta si imbatte è ben maggiore che per altri generi; e si ha, d'altro canto, l'accettazione di una poetica dell'aspro: all'eufonia della rima, si sostituisce apparentemente la ripetizione pura e semplice, fissa e monotona».

quanto quelle degli Amori tocchino risultati tutt'altro che trascurabili, il Tasso, se ho visto bene, non ricorrerà più a questo metro: segno di scarsa considerazione per una forma irriducibilmente moderna - del tutto priva cioè del marchio d'autorità derivante da un pur vaga analogia con uno dei generi metrici della lirica antica - e forse anche piuttosto contraria, per la particolare «chiusura» che la distingue, alla dolcezza e all'ampiezza retorica proprie della poesia tassiana.⁵⁴⁸

Le sestine corrispondono ai testi I 29 e I 80, dedicati entrambi a Ginevra Malatesta, e svolgono, secondo quanto rileva Ferroni, un ruolo portante nel progetto macrotestuale del *Libro primo*, nel quale concorrono a formare le successioni «canzone-sestina-capitolo» (rispettivamente I 22-29-42) e, all'inverso, «capitolo-sestina-canzone»⁵⁴⁹ (ovvero i componimenti I 58-70-80).

In entrambe le canzoni-sestina tassiane, lo schema tradizionale con *mots-refrains* disposti secondo il principio ferreo della *retrogradatio cruciata* è rispettato meticolosamente, se si eccettua l'unica anomalia nel finale di I 29. Entrambi i congedi infatti recuperano le parole-rima delle stanze disponendole in mezzo e in punta di verso, ma mentre la seconda sestina struttura l'ultima partizione «per il tramite della permutazione canonica»,⁵⁵⁰ ovvero seguendo per l'ultima volta la *retrogradatio* fino a ripristinare l'ordine di partenza, (a) B / (c) D / (e) F, la prima sestina propone uno schema parzialmente differente, modificando una struttura fissata da Petrarca e che dopo di lui è diventata «norma»:⁵⁵¹ (a) B / (d) C / (e) F.

⁵⁴⁸ Ferroni 2009a, p. 43.

⁵⁴⁹ Ferroni 2009a, p. 45. Una certa intertestualità tra i componimenti di questo luogo del libro I è giocata, forse, anche a livello rimico: tra le due sestine, infatti, un discreto numero di testi contiene rime 'ricche', inclusive (I 30 *voli:involi* e *dispetto:petto*; I 31 *parte:arte:sparte*; I 34 *orme:forme*; I 35 *ire:martire:ardire* e *dispensa:pensa:compensa*), paronomastiche (I 34, *spesso:stesso*; I 36 *orrori:errori*), foneticamente quasi identiche (come la fronte di I 44, *cristalli:balli:valli:gialli* – la sequenza è anche in I 137 e I 138 – e *snelli:augelli:arbuscelli:capelli*), quando non proprio parole rima (I 46 *giorno:giorno* e I 47 *tempo: tempo*).

⁵⁵⁰ Pulsoni 1995, p. 511.

⁵⁵¹ Pulsoni 1995, p. 511. Secondo lo studioso, infatti, fu Petrarca a codificare le rime nel congedo: «Petrarca compie un'operazione automatica che 'rivoluzionerà' però il modo di disporre le parole in rima nel congedo: egli le colloca infatti secondo il principio tradizionale della permutazione propria della sestina. Con questa ulteriore rotazione le parole in rima tornano allo schema iniziale della prima strofe» (Pulsoni 1995, p. 509). Comboni registra come nel Quattro e Cinquecento siano attestate infrazioni all'«artificiosissima e rigidissima forma della sestina lirica», e molte volte le trasgressioni si rivelano proprio nella «disposizione delle parole rima nel congedo» (Comboni 1996, p. 67). Sarebbe tuttavia improprio forse inserire la leggera imperfezione di Tasso in questo gruppo, dal momento che le infrazioni registrate da Comboni nel suo studio prevedono una disposizione

1. «Invarianti e legge di variazione»⁵⁵²

Provo ora ad analizzare, attraverso le parole-rima presenti nelle sestine tassiane, la struttura argomentativa sottesa ai due testi.

La sestina I 29

Nella sestina I 29, che contiene una «preghiera rivolta alla donna affinché guidi e signoreggi la volontà dell'amante così da farlo giungere a una passione razionale»,⁵⁵³ quattro dei sei rimanti – *scogli*, *legno*, *porto*, *vela* – sono di derivazione petrarchesca, e in particolare sono presi dalla sestina *Rvf 80*, *Chi è fermato di menar sua vita*.⁵⁵⁴ Inoltre, due coppie di parole-rima (*PORTO* / *CORSO* e *VELA* / *STELLA*) sono legate da assonanza perfetta e consonanza imperfetta, secondo una consuetudine alla vicinanza fonica dei rimanti nella sestina di ascendenza dantesca.

Tasso riprende da *Rvf 80* non solo gran parte delle parole-rima ma anche l'impianto tematico, tanto che la sestina petrarchesca può essere considerata il vero e proprio antecedente del testo tassiano. Nella sestina 80 di Petrarca, la critica

segnala tradizionalmente il primo individuo di quel sottogenere della forma che prende il nome di 'sestina morale'. [...] Alla dinamica amorosa contrappositiva, alla propulsione inarrestabile del desiderio [...], Petrarca oppone in *Chi è fermato* non già una reinterpretazione quanto un verso e proprio ripensamento (e, dunque, una palinodia).⁵⁵⁵

delle parole rima che sovverte marcatamente il normale ordine della *retrogradatio*, il quale è invece in Tasso del tutto rispettato. Del resto una certa variabilità nel congedo è ammessa anche dai teorici; così infatti scrive il Minturno: «Sia per esempio l'ultima delle sei stanze abcdef. L'usato modo di ripeterle ne gli ultimi tre versi sarà questo, fa|eb|dc. Oltre al quale altri anchora ne sono; come nelle sestine del Petrarca, e di Dante, e nelle mie si troveranno. Il primo, fa|eb|cd. Il secondo, fa|bd|ec. Il terzo, fa|ec|db. Il quarto, bf|ea|dc. Il quinto af|bc|de. Il sesto, fb|ae|dc. Il settimo, fa|ec|db. Ma senza dubbio altri più farne anchora potreste» (Minturno 1563, p. 235).

⁵⁵² Roncaglia 1981, p. 15.

⁵⁵³ Ferroni 2009a, p. 68.

⁵⁵⁴ Uno degli altri due desinenti, *corso*, è tratto da un'altra sestina petrarchesca, *Rvf 214*.

⁵⁵⁵ Frasca 1992, p. 279.

Anche il componimento tassiano, che si basa sulla metafora continuata della navigazione, esprime il desiderio dell'io lirico di cambiare il corso della propria vita, affidandone il governo alla donna per giungere in porto. Tuttavia, nonostante la manciata di parole-rima *scogli-legno-porto-vela* alluda alla tradizionale «allegoria della nave [...] che tanto piacque a chi, tra imitatori e petrarchisti, praticò la sestina morale»,⁵⁵⁶ in Tasso come in Petrarca il movimento argomentativo non porta ancora ad un «risolto pentimento».⁵⁵⁷ In entrambi i componimenti si assiste piuttosto a «un'amara considerazione sul passato e una preghiera [...] per il futuro»,⁵⁵⁸ resa evidente in Tasso dal susseguirsi di imperativi ed esortazioni alle stanze iv e vi: *spiega, tiemmi, conserva, toglì*.

In I 29, la tensione tra un passato/presente disforici e il desiderio di un futuro sereno si manifesta a livello testuale in una perfetta bipartizione del componimento. Le prime tre strofe sono tematicamente molto simili, ed insistono sullo stesso concetto: per l'io lirico è giunto il tempo di abbandonare un «periglioso corso» vessato da «duri scogli» e da «onde irate», e arrivare finalmente, con «benigno favor» della stella, nel «desiato porto». La compattezza di queste prime tre stanze è sottolineata anche dalla medesima gestione sintattica: sono tutte e tre monoperiodali, e in tutte una proposizione principale regge due o più complete soggettive coordinate tra loro per polisindeto. Inoltre, tutte aprono in modo quasi identico, con una espressione temporale che rielabora il concetto del 'tempo opportuno' (*Tempo ben fora, È ben ragion, Quando fia mai*):

TEMPO BEN FORA OMAI da' duri scogli,
ove molt'anni questo fragil legno
è gito errando, *ritirarmi in porto*,

⁵⁵⁶ Frasca 1992, pp. 279-280. Le parole rima *legno* e *corso* sono anche nella sestina *Per aspro mar* di Gabriele Fiamma, come rileva Galavotti, *in press*: anche questa sestina è evidentemente di carattere morale, e nell'autocommento a margine alle sue liriche Fiamma nel 1570 scrive: «L'autore vuole in questa sestina mostrar, quanto sia grande il pericolo, in cui cadono i giovani, i quali si danno a' piaceri, pensando di passar la vita senza affanno» (Fiamma 2012, p. 318). Evidentemente in Fiamma a Cristo è affidata la funzione salvifica che Tasso assegna alla *stella*, capaci entrambi di condurre a *più felice corso* (sintagma che ricorre in entrambi gli autori).

⁵⁵⁷ In Tasso I 20, infatti, l'io lirico esprime il desiderio di continuare a temere gli errori per non incorrervi ancora (*che giunto in porto / tema ancor da lontano i duri scogli*), a segnale che il porto non è ancora raggiunto e la nave non è ancora al sicuro.

⁵⁵⁸ Frasca 1992, pp. 278-279 *passim*.

*et a più lieto, e più felice corso
spiegar in alto mar la stanca vela,
con benigno favor de la mia stella.*

*È BEN RAGION, che se destino o stella
m'ha fin qui ritenuto in questi scogli,
e s'unqua aura seconda aprir la vela
non ha voluto del mio picciol legno,
che 'l mar s'acqueti, e sia tranquillo il corso,
fin che la proda sia condotta in porto.*

*QUANDO FIA MAI ch'al desiato porto
mi scorga la mia fida e chiara stella,
e veggia a dietro il periglioso corso,
e fremer l'onde irate, e i duri scogli,
e renda al ciel del conservato legno
debite grazie, e poi chiuda la vela?
(I 29, 1-18).*

Dalla quarta stanza, a ben vedere, si insinua una leggera variazione, «una sorta di rotazione di prospettiva o comunque sottili trasformazioni della materia trattata».⁵⁵⁹ È lasciato spazio alle invocazioni con le quali l'io lirico sollecita l'arrivo di un vento favorevole e affida alla stella il governo della nave. Tale variazione sul piano tematico è rivelata da un mutamento delle compagini sintattiche nelle stanze. La monoperiodalità cede il passo a strutture strofiche con due periodi, chiasticamente disposte: nella quarta stanza si registra uno schema 3+3, nella quinta una distribuzione di tipo 2+(2+2), nella sesta di nuovo 3+3.⁵⁶⁰ Queste le tre strofe:

*Spiega, vento soave, omai la vela,
con un dolce spirar, sì che nel porto
entri sicuro il disarmato legno:
e tu lume del Ciel, chiara mia stella,
da le Sirti lontano, e da li scogli
tiemmi, che sono in questo breve corso.
Quanti perigli, oimè, nacquer nel corso,
poi che del senso in man fidai la vela;*

⁵⁵⁹ Bellomo 2016, pp. 308-309.

⁵⁶⁰ Nella quarta e nella sesta strofa, al cambio di terzetto troviamo la coordinazione *e*.

ch'ora lontan sarei da' fieri scogli,
e con l'ancore ferme in queto porto,
se la ragion mi fosse scorta e stella,
over nocchier del travagliato legno.

Conserva almen l'abbandonato legno
da le voraci Sille in questo corso,
o tu negli error miei fidata stella,
e fatta Tifi, la volubil vela
al voler toglì tal, che giunto in porto,
tema ancor da lontano i duri scogli.
(I 29, 19-36).

Per il congedo, infine, vale quanto già rilevato per Petrarca, ovvero che «in esso, piuttosto che alla consueta passerella dei vocaboli desinenti, si assiste, proprio nella preghiera, [...] ad un vero e proprio riproponimento»⁵⁶¹ di giungere ad un nuovo stadio d'amore. La progressione nell'argomentazione è dunque davvero esile, e la sostanziale fissità tematica è variata solamente dall'introduzione della supplica nella seconda parte del testo.

Si nota poi una certa rigidità anche nel trattamento delle parole-rima: a differenza di quanto accade in Petrarca, dove «pare [...] che il gioco principale consista nel “deformare” semanticamente proprio le parole-rima più concrete»,⁵⁶² queste mantengono invece in Tasso lo stesso significato in ogni stanza. E sostanzialmente fisso e formulare è anche il contesto sintattico nel quale tali parole si trovano, dal momento che compaiono spesso in sintagmi uguali, o sono accompagnate da aggettivi simili o, ancora, hanno la medesima funzione grammaticale in ogni strofa: *scogli* per tre volte è accompagnato dall'aggettivo prolettico *duri*, mentre due volte è nel sintagma *da li scogli*; *legno* è cinque volte su sette anticipato da un aggettivo polisillabico uscente in *-ato*; *porto* è sempre in un complemento di luogo accompagnato a verbi di moto; *vela* in sei casi su sette è complemento oggetto del verbo (*aprire*, *chiudere*, *spiegare*, ecc.). Ne do un prospetto, seguendo la traccia elaborata da Gabriele Frasca per le sestine dei *Fragmenta*:

⁵⁶¹ Frasca 1992, p. 280.

⁵⁶² Di Girolamo 1976, p. 162.

SCOGLI: sempre «metaforico per ‘errori’, ‘peccati’»

- I Modificato da DURI
- II Nel sintagma IN QUESTI SCOGLI
- III Modificato da DURI
- IV Nel sintagma DA LI SCOGLI
- V Modificato da FIERI
- VI Modificato da DURI
- Cong. Nel sintagma DA LI SCOGLI

LEGNO: sempre «sineddoche per ‘nave’», metaforico di ‘me stesso’

- I Modificato da FRAGIL
- II Modificato da PICCIOL
- III Modificato da CONSERVATO
- IV Modificato da DISARMATO
- V Modificato da TRAVAGLIATO
- VI Modificato da ABBANDONATO
- Cong. Modificato da SPALMATO

PORTO: sempre metaforico per ‘migliore condizione’, intesa come esistenza governata da passione razionale e non da cieca passione

- I Nell’espressione RITRARMÌ IN PORTO
- II Nell’espressione CONDOTTA IN PORTO
- III Modificato da DISIATO
- IV Nell’espressione NEL PORTO / ENTRI
- V Modificato da QUETO
- VI Nell’espressione GIUNTO IN PORTO
- Cong. Nell’espressione CONDUR NEL PORTO

CORSO: sempre metaforico per ‘vita’

- I Modificato da PIÙ LIETO E PIÙ FELICE
- II Modificato da TRANQUILLO
- III Modificato da PERIGLIOSO
- IV Modificato da BREVE
- V Nell’espressione NEL CORSO
- VI Nell’espressione IN QUESTO CORSO
- Cong. Modificato da LIETO

VELA: sempre metaforico per «le spinte della volizione»⁵⁶³

- I Modificato da stanca
- II Nell'espressione APRIR LA VELA
- III Nell'espressione CHIUDA LA VELA
- IV Nell'espressione SPIEGA LA VELA
- V Nell'espressione FIDAI LA VELA
- VI Modificato da VOLUBIL
- Cong. Nell'espressione LA VELA GOVERNI

STELLA: sempre metaforico per 'punto di riferimento', 'guida'

- I Modificato da MIA
- II In dittologia con DESTINO
- III Modificato da FIDA E CHIARA
- IV Modificato da CHIARA MIA
- V In dittologia con SCORTA
- VI Modificato da FIDATA
- Cong. Modificato da ALMA MIA

La presenza di parole-rima che mantengono gli stessi attributi o che giacciono nei medesimi contesti sintattici potrebbe forse autorizzare ad estendere all'indietro nel verso la definizione stessa di *mots-refrain*, riconoscendo qui l'esistenza quasi di 'sintagmi-rima'.

La sestina I 80

Il componimento è dominato dal tema «dell'inutilità della poesia».⁵⁶⁴ Mi sembra si possa riconoscere in questo testo un rovesciamento della sestina *Rvf* 239, *Là ver' l'aurora, che si dolce l'aura*, nella quale Petrarca, al contrario, «attribuisce alla poesia poteri che gli antichi riconoscevano agli incantesimi»,⁵⁶⁵ affermando che «nulla al mondo è che non possano i versi» (*Rvf* 239, 28). L'esplicito collegamento intertestuale tra le due sestine che consente tale parallelismo è il verso 19 del testo

⁵⁶³ Frasca 1992, p. 280.

⁵⁶⁴ Ferroni 2009a, p. 69.

⁵⁶⁵ Santagata 1996, p. 989.

tassiano, «Ma non curò giamai rime né versi», che registra l'indifferenza della donna alla poesia d'amore e che riprende evidentemente il verso 12 della sestina petrarchesca, «che non curò già mai rime né versi».

Anche qui Tasso mutua da Petrarca tre desinenti su sei – *fiori, versi, alma*. Degli altri tre, due (*Sole*⁵⁶⁶ e *giorno*) sono tratti da un'altra sestina petrarchesca, ovvero *Rvf 22*, mentre l'ultimo (*ombra*), presente in *Rvf 22* con due occorrenze nel corpo del testo,⁵⁶⁷ è rimante nella sestina dantesca *Al poco giorno*. Può allora forse valere anche per questo testo di Tasso quanto osservato da Frasca per la tradizione della canzone-sestina, ovvero che in epoca post-dantesca e petrarchesca si registra una «progressiva perdita di pregnanza dei vocaboli desinenti» che si manifesta nel «riutilizzo delle parole-rima di Dante e Petrarca, che diviene progressivamente caratteristico del genere».⁵⁶⁸ Andrà tuttavia tenuto presente che in Tasso il recupero delle parole-rima non è semplice omaggio alle regole del genere, ma piuttosto la diretta conseguenza formale di un dialogo tematico e semantico che l'autore tesse con la propria fonte, svolto per analogia (I 29) o per contrapposizione (I 80). Se infatti in I 29 Tasso assimila la struttura tematica del testo petrarchesco, in I 80 ne propone un rovesciamento: l'indifferenza della donna amata spinge Petrarca a dedicarsi alla poesia come ultimo tentativo per convertirne il cuore, mentre per Tasso è motivo sufficiente per rinunciare all'impresa.

Oltre alla parziale sovrapposizione dei rimanti, il recupero della fonte è tangibile nella presenza di alcuni costrutti sintattici che mostrano in filigrana la traccia della lezione petrarchesca. È quanto accade con l'anafora dell'esclamazione *quanto*, che si trova sia in Tasso che in Petrarca:

Rvf 239, 13-15

QUANTE lagrime, lasso, et QUANTI versi

ò già sparti al mio tempo, e 'n QUANTE note

Amori I 80, 25-28

Misero, QUANTE volte a la dolc'ombra

d'un bel Genebro con dolenti versi

⁵⁶⁶ *Sole* è parola rima anche nella sestina *Nessun pianeta* di Alberti e nella sestina 16 del *Canzoniere* del Magnifico (cfr. Bellomo 2016, p. 296).

⁵⁶⁷ Tasso in I 80 al verso 38 (*senza sole et ombra*) potrebbe ricordarsi dell'occorrenza petrarchesca di *ombra* in *Rvf 22*, in cui al verso 8 si legge *a l'ombra e al sole*. Inoltre, per il passo tassiano *a la dolc'ombra / d'un bel Genebro* si veda il luogo incipitale di un'altra sestina petrarchesca, *Rvf 142*: «A la dolce ombra de le belle frondi».

⁵⁶⁸ Frasca 1992, p. 315.

ò riprovato humiliar quell'alma

ho piene di pietà l'erbette e i fiori;

QUANTE fiate ho pien d'invidia il Sole

ma è anche quanto accade nei passi seguenti, contrassegnati dall'*adynaton*, figura retorica tipicamente associata alla forma sestina fin dalla sua origine:

Rvf 239, 10-11

Ma PRIA FIA 'l verno la stagion de' FIORI,
ch'amor fiorisca in QUELLA nobil ALMA

Amori I 80, 36-39

Aprile senza FIOR, senz'alba il giorno
FIA PRIMA, e 'l Mondo senza sole et ombra,
ch'oda i miei versi QUELLA rigid'ALMA

Entrambi questi esempi, per altro, mostrano come Tasso proceda sempre nella direzione di una amplificazione quantitativa della fonte.

Infine, è possibile notare come sia in *Rvf* 239 che in Tasso I 80 campeggi il *senhal* della donna: nel testo petrarchesco è per così dire 'strutturante', dal momento che è una delle parole rima (*Laura/l'aura*); in Tasso invece il *Genebro* ricorre solamente una volta ma in posizione centrale nel componimento, ovvero al cuore della quinta stanza.⁵⁶⁹

Come in I 29, ritroviamo anche qui una bipartizione tematica del testo: le prime tre strofe propongono l'impossibilità per l'io lirico di avere una tregua dal dolersi per amore, mentre dalla quarta stanza alla sesta stanza l'attenzione è spostata sulla donna, ritratta nella sua indifferenza. Il congedo, come in Petrarca, suggella la tematica con figure di *impossibilia*.

In questa seconda sestina Tasso varia maggiormente il significato con cui ricorrono le parole-rima: così come in Petrarca, anche per Tasso «l'oscillazione semantica di *alma* è referenziale, significando sia l'anima del poeta che quella della donna», mentre «*versi* ha sempre senso 'stilistico'»⁵⁷⁰ (tranne in una occorrenza, in cui sia in Tasso che nel modello petrarchesco ha significato di 'cinguettii'), e in un caso si accompagna al termine *rime*. Inoltre, anche gli attributi che accompagnano le parole-rima sono soggetti a maggiore variazione: l'autore fa proprio un procedimento stilistico tipico della sestina da Petrarca in poi, che porta ad un

⁵⁶⁹ Sul *senhal* di Ginevra si vedano almeno Zampese 2012 e Ferroni 2009a e 2011.

⁵⁷⁰ Frasca 1992, p. 310.

«utilizzo sistematico della modificazione aggettivale dei vocaboli desinenti».⁵⁷¹ In particolare, in due occorrenze tassiane *versi* è accompagnato da aggettivi a semantica negativa, (*dolorosi* e *dolenti*), e quando occorre un aggettivo positivo, *lieti*, è in contesto ottativo irrealizzabile; *angelica* e *rigida*, riferiti ad *alma*, si trovano anche in *Rvf* 239; infine, il desinente *fiori*, sempre impiegato in perifrasi per indicare l'alba o la primavera, in un caso è in dittologia petrarchesca con *erbette*.

FIORI

- I Senso proprio, in perifrasi per 'all'alba'. Accompagnato da RUGIADOSI
- II Senso proprio, in perifrasi con STAGION per 'in primavera'
- III Metaforico per 'doni d'Amore'. In dittologia con VIOLE
- IV Senso proprio
- V Senso proprio. In dittologia con ERBETTE
- VI Metaforico per 'doni d'Amore'. In dittologia con FRUTTI
- Cong. Senso proprio

GIORNO

- I Senso proprio
- II Senso proprio, in perifrasi per 'in inverno'
- III Metaforico per 'tempo'. In dittologia con NOTTE
- IV Senso proprio, in perifrasi per 'mai'
- V Senso proprio
- VI Metaforico per 'tempo'. In dittologia con NOTTE

SOLE

- I. Senso proprio, in perifrasi per 'sera'
- II. Metafora per 'fuoco d'amore'. Modificato da ARDENTE
- III. Personificazione, in perifrasi per 'giorno'
- IV. Apposizione della donna
- V. Personificazione
- VI. Personificazione
- Cong. Senso proprio. In dittologia con OMBRA

OMBRA

- I Senso proprio, in perifrasi per 'sera'. Modificato da MAGGIOR

⁵⁷¹ Frasca 1992, p. 17.

- II Senso proprio, in perifrasi per 'riparo da Amore'
- III Senso proprio, in perifrasi per 'riposo'. Modificato da SOAVE
- IV Senso proprio, in perifrasi per 'autunno, inverno'. In dittologia con LE FOGLIE
- V Senso proprio, ma l'ombra è del ginepro (che è *senhal* per Ginevra Malatesta)
Modificato da DOLCE
- VI Metafora per 'sentimento, moto dell'anima' Modificato da LIETA E TRISTA
- Cong. Senso proprio. In dittologia con SOLE

VERSI

- I Senso proprio, 'versi poetici'. Modificato da DOLOROSI
- II Senso proprio, 'verso degli uccelli'
- III Senso proprio, 'versi poetici'. Modificato da NOVI
- IV Senso proprio, 'versi poetici'. In dittologia con RIME
- V Senso proprio, 'versi poetici'. Modificato da DOLENTI
- VI Senso proprio, 'versi poetici'. Modificato da LIETI
- Cong. Senso proprio, 'versi poetici'

ALMA

- I Senso proprio. «Indica l'anima del poeta»⁵⁷²
- II Senso proprio
- III Senso proprio. Modificato da MISERA
- IV Indica l'anima di Ginevra. Modificato da INDURITA
- V Indica l'anima di Ginevra. Modificato da BELLA ANGELICA
- VI Indica l'anima di Ginevra
- Cong. Indica l'anima di Ginevra. Modificato da QUELLA RIGIDA

2. La sintassi delle stanze

Provando a sistematizzare quanto fin qui rilevato, possiamo affermare come nella sestina tassiana la sintassi non sia asse di variazione ma piuttosto di fissità. Infatti, su dodici stanze totali, sette sono monoperiodali. Il dato, che registra ancora una volta l'aumento delle stanze a sintassi continua rispetto a Petrarca, è in linea con la tradizione: se l'aretino «pratica la soluzione [...] all'incirca in un terzo dei casi utili (poco meno: 31,66%)», «nella tradizione questa tendenza viene addirittura

⁵⁷² Frasca 1992, p. 309.

amplificata: in modo più lieve in autori come Alberti (35,71%) e De Jennaro (41,66%), più nettamente in Giusto (61,11%) e Sannazaro (47,61%), ma anche nei testi di Boiardo e Pico (tre casi su sei).⁵⁷³ Anche in un metro in cui diventa oggettivamente arduo «avvolgere in un singolo giro sintattico tutte e sei le parole-rima»,⁵⁷⁴ Tasso conferma allora la sua propensione a saturare sintatticamente le partizioni, rendendo la sintassi capace di adattarsi alla forma del ‘contenitore’.

In ogni caso, è possibile rintracciare in ciascuna stanza, anche in quelle monoperiodali, segmentazioni interne. Tasso dispone variamente il materiale linguistico in strofe che non hanno di per sé sotto-partizioni metriche; in particolare, ritrovo le medesime disposizioni sintattiche già rilevate da Bellomo nel suo lavoro:⁵⁷⁵ la forma 3+3, con pausa centrale secondo un principio di simmetria che sembra prediletto fin da Petrarca,⁵⁷⁶ si alterna a schemi di tipo 2+2+2, in una «variante a tre tempi» che non rinuncia però ad un certo quoziente di equilibrio interno.⁵⁷⁷ A rendere possibili tali compagini è solitamente l’andamento ipotattico delle strofe, sia diretto:

MA NON CURÒ GIAMAI RIME NÉ VERSI
LA DONNA AGLI OCCHI MIEI LUCIDO SOLE,
tal che veder non spero in alcun giorno
piegato il cor, e quell’indurat’alma,
benché rinaschin mille volte i fiori,
e perdin gli arbusci le foglie e l’ombra
(I 80, 19-24)

che prolettico:

⁵⁷³ Già Dante procedeva a «risolvere ogni unità metrica in una singola colata periodale (quattro casi su sei in *Al poco giorno*)» (Bellomo 2016, p. 300).

⁵⁷⁴ Bellomo 2016, p. 300.

⁵⁷⁵ Cfr. Bellomo 2016, pp. 301 ss.

⁵⁷⁶ «Evidentemente Petrarca sceglie, tra le molteplici possibilità che la forma gli offre, una precisa costante sintattico-melodica che funga da orizzonte di riferimento di un sistema stilistico entro il quale sono tollerate sì tutta una serie di alternative, ma a patto che la loro subalternità sia assolutamente conclamata» (Bellomo 2016, p. 301). Bellomo riconduce questa frequente bipartizione delle stanze petrarchesche ad un principio di simmetria «perfettamente funzionale, per altro, a quella tensione verso la duplicazione tematica, spesso tradotta in antitesi, che è così tipica della produzione petrarchesca (non solo di sestine)» (Bellomo 2016, p. 301).

⁵⁷⁷ Bellomo 2016, p. 305.

*Quando l'Aurora rugiadosi i fiori
fa col suo pianto, e mena seco il giorno,
e quando torna in occidente il Sole,
e degli orridi monti è maggior l'ombra,
INVITA AMOR CON DOLOROSI VERSI
A LAGNARSI LA LINGUA, A PIANGER L'ALMA.
(I 80, 1-6).*

In due su tre dei casi utili, inoltre, la congiunzione *e* interviene a suturare la bipartizione e a compattare intonativamente la stanza:

*Spiega, vento soave, omai la vela,
con un dolce spirar, sì che nel porto
entri sicuro il disarmato legno:
E tu lume del Ciel, chiara mia stella,
da le Sirti lontano, e da li scogli
tiemmi, che sono in questo breve corso.
(I 29, 19-24).*

Del tutto residuali, nel sistema tassiano, sono i tipi 4+2 e quello con cesura sintattica intersversale, che contano ciascuno una sola occorrenza. In particolare, la stanza con stacco melodico entro il verso è in I 80, e coincide con l'apice del tormento interiore del poeta, che arriva al culmine dopo una serie di stanze in cui lamenta l'assoluta mancanza di quiete dai tormenti d'amore. La pausa sintattica in posizione inconsueta, quindi, pare in questo caso trovare corrispondenza nel significato:⁵⁷⁸

*ANCOR UN DÌ NON HA PORTATO IL SOLE
TRANQUILLO O LIETO A QUESTA MISER'ALMA,
né potuto ho trovar soave l'ombra
de' verdi rami; le viole e i fiori
d'Amor son per me secchi, e notte e giorno*

⁵⁷⁸ La presenza di una sola soluzione di questo tipo in Tasso confligge con l'ipotesi di Bellomo, formulata a partire dalla sestina LXI di Della Casa, di una «tendenza generale cinquecentesca» ad adottare, per la forma-sestina, «stacchi melodici significativi in posizione centrale del verso» (Bellomo 2016, p. 303).

sfogo l'acerbo duol con novi versi.

(I 80, 13-18).

Senz'altro tali considerazioni quantitative su un *corpus* di due sole sestine possono apparire per certi aspetti rischiose; tuttavia mi sembra che si possa affermare anche per Tasso quanto rileva Bellomo per i testi laurenziani, ovvero che «la ripetitività, il ritorno continuo dei medesimi nuclei concettuali sono forse più accentuati rispetto a quanto impongono le peculiarità del metro».⁵⁷⁹ E a questo riguardo possiamo aggiungere un'ulteriore nota, ovvero che le due sestine condividono una simile orchestrazione dello sviluppo argomentativo. In entrambi i testi, infatti, le prime tre stanze propongono la trattazione iterata di un medesimo concetto (in I 29 la necessità di apportare dei cambiamenti nel *corso* della *navigazione*; in I 80 la constatazione di non aver mai tregua ai tormenti), mentre la quarta strofa introduce un nuovo spunto tematico, ripreso poi nell'ultima stanza prima del congedo (quarta e sesta stanza sono legate anche dalla presenza di verbi coniugati allo stesso modo). La quinta stanza, invece, in entrambe contiene una piccola partentesi d'effusione lirica, una riflessione di rammarico caratterizzata dai verbi alla prima persona singolare che lascia voce alle sofferenze dell'io lirico. Riporto di nuovo le ultime tre stanze, in parallelo:

SPIEGA, vento soave, omai la vela,
con un dolce spirar, sì che nel porto
entri sicuro il disarmato legno:
E tu lume del Ciel, chiara mia stella,
da le Sirti lontano, e da li scogli
TIEMMI, che sono in questo breve corso.

Quanti perigli, oimè, nacquer nel corso,
poi che del senso in man fidai la vela;
ch'ora lontan sarei da' fieri scogli,
e con l'ancore ferme in queto porto,
se la ragion mi fosse scorta e stella,
over nocchier del travagliato legno.

Ma NON CURÒ GIAMAI rime né versi
la Donna agli occhi miei lucido sole,
tal che veder non spero in alcun giorno
piegato il cor, e quell'indurat'alma,
benché rinaschin mille volte i fiori,
e perdin gli arbuscei le foglie e l'ombra.

Misero, quante volte a la dolc'ombra
d'un bel Genebro con dolenti versi
ho piene di pietà l'erbette e i fiori;
quante fiate ho pien d'invidia il Sole
lodando quella bella angelic'alma,
ond'a noi già mostrò men chiaro il giorno!

⁵⁷⁹ Bellomo 2016, p. 307.

CONSERVA almen l'abbandonato legno
da le voraci Sille in questo corso,
o tu negli error miei fidata stella,
E fatta Tifi, la volubil vela
al voler TOGLI tal, che giunto in porto,
tema ancor da lontano i duri scogli.
(I 29, 19-36)

E colei, ch'a sua voglia e notte e giorno
dona a quest'occhi e lieta e trista l'ombra,
NON DESTÒ MAI di me desio ne l'alma,
sì che potessi con più lieti versi
cantando salutar talora il Sole,
e coglier del mio amore o frutti o fiori.
(I 80, 19-36)

Mi sembra dunque che Tasso sotto nessun punto di vista contempi la possibilità di introdurre nel genere della sestina, da lui poco praticata, un qualche grado di variazione. Anzi, sembra servirsene come un piccolo esercizio compositivo, potenziandone la fissità della forma.⁵⁸⁰

⁵⁸⁰ Inoltre in Tasso mancano del tutto, mi sembra, quelle dinamiche petrarchesche di sottrazione di peso alla parola rima, alla ricerca di un nuovo equilibrio nel verso, che in Petrarca si verifica nella presenza di numerose assonanze interne e nella «collocazione all'interno del verso di per lo meno un altro sostantivo (o di un verbo) di pregnanza pari a quella della parola-rima o semanticamente più pregnante» (Frasca 1992, p. 17).

III.4 L'OTTAVA

*Questo di lui posso dirti, non più:
le sue segrete istanze io non conosco*

GIOVANNI GIUDICI

1. Le ottave liriche tassiane

Bernardo Tasso si cimentò nel genere metrico dell'ottava a più riprese nel corso della sua attività, non solo nel grande laboratorio dell'*Amadigi*, ma anche nelle sue raccolte di *Rime*, nelle quali ritroviamo infatti qualche componimento in ottave liriche.

Nel terzo libro degli *Amori*, edito nel 1537 (prima dunque che il poeta si cimenti nella scrittura epica in stanze, cui attende a partire dal '43), escono a stampa «le tanto celebri ottave per la Signora Donna Giulia Gonzaga».⁵⁸¹ Il poemetto contiene la narrazione della discesa dal cielo di una creatura creata da Dio per riportare la bellezza e la virtù in un mondo vessato da guerre, odî e tormenti, allo scopo di far tornare l'età dell'oro sulla terra. Si tratta di 74 stanze che si inseriscono nel filone di quel genere di ottava rima cinquecentesca «lirico-descrittiva, [...] narrativa con ampi indugi “lirici” o lirica che sfonda l'isolamento dell'unità singola per disporsi più ampiamente in una storia».⁵⁸² Tali stanze, assieme alle *Stanze per Giulia Gonzaga* di Molza e a quelle per la stessa di Gandolfo Porrino, composte attorno al 1532 sul ritratto di Sebastiano del Piombo, chiudono un ideale trittico celebrativo in onore della duchessa di Fondi.⁵⁸³

Nel quarto libro delle *Rime*, pubblicato nel 1555, si trova poi un componimento di 15 stanze intitolato *Stanze della lontananza*, che secondo quanto

⁵⁸¹ Così sono definite in Serassi 1785, p. 15.

⁵⁸² Calitti 2004, p. 39.

⁵⁸³ Laura Sguazzabia, nella sua edizione delle *Stanze* di Porrino, riporta la datazione di quest'ultimo al 1530 (cfr. Sguazzabia 2000, pp. 85 ss.). La pratica di comporre stanze in lode di una nobildonna è nel XVI secolo, com'è noto, diffusa (anche Alamanni compose, nel 1553, una cinquantina di stanze per Elena Bonaiuti).

rileva già il Pintor⁵⁸⁴ sono scritte da Tasso mentre si trova ad Anversa per conto del Sanseverino, per prender parte alle trattative di pace in seguito alla battaglia di Ceresole (1544). Sono indirizzate, appunto, al principe Ferrante, al quale Tasso chiede anche di poter tornare in patria. Sempre Pintor rileva, inoltre, anche che tali stanze furono scritte per musica, e questa indicazione è confermata dallo stesso Tasso in una lettera del 1544 indirizzata al Sanseverino:

Ricordatevi talora ne vostri piaceri delle mie miserie; delle quali fidato testimonio vi faranno le stanze, che così per ubidir voi, come per isfogar' alquanto il mio dolore ho condotte à fine; che non avrei ne saputo, ne potuto farle tali, se l'isperienza del mio proprio stato insegnato non m'havesse. Io non ve le mando, desideroso, che s'odano prima dalla voce mia, che vadano in mano degli huomini. *Sono quindici: e mi pare, che avendomi voi commandato, che io le faccia perché si cantino, che maggior numero havrebbe causato fastidio, e sazieta. Io ho usato grandissimo artificio, affine che sodisfacciano al mondo. Perché etiandio, ch'io non habbia giudicio di musica, ho almeno giudicio di conoscer quali debbiano essere le composizioni, che si fanno per cantare. Elle son piene di purità, d'affetti amorosi, di colori, e di figure accomodate all'armonia:* di maniera che, se, come v'è piaciuto di dar' à me fatica di comporle, vi piacerà anchora, che miglior maestro di musica, ch'io non son di poesia, pigli fatica di far loro un'aere novo, e vago, degno, se non della bellezza loro, almen del desiderio di V. Excell. Spero, che fra l'armonia del canto, e la dolcezza delle parole, ne debba riuscire un non so che di perfetto, che maravigliosamente ci diletta. Et intorno à questa materia questo basti. Nostro Signore meni ogni vostro desiderio à lieto fine. D'Anversa, etc.⁵⁸⁵

⁵⁸⁴ «Durante questa legazione, da Anversa, ed insieme con una lettera nella quale ricordava con insistenza al Sanseverino la promessa di richiamarlo in patria, mandava al suo signore quindici “stanze di lontananza”, che, pur essendo destinate alla musica, hanno, com'egli stesso avvertiva, carattere personale. Queste ottave, nelle quali il rimorso che il desiderio di gloria sia stato cagione d'amarezza a sé e alla consorte, induce, fra' consueti lamenti, qualche varietà, offrono un saggio del modo tenuto dal poeta nell'accomodare il componimento al canto. In ogni stanza si riprende due o tre volte uno stesso emistichio o qualche parola di esso, e non solo col tono elegiaco, ma anche coll'uso di rime armoniche si raggiunge la dolcezza e la sonorità richieste nelle liriche destinate ad essere accompagnate dal suono. Il Tasso si mostrava lieto dell'opera propria, informata ai giusti criterj della poesia per musica, e si augurava che il componimento dalla perizia del maestro e dall'armonia delle parole colle note traesse nuovo pregio. Ma a noi queste stanze, per spontaneità d'ispirazione e per profondità di sentimento, pajono men notabili di molte delle odi, e soprattutto di quelle che si hanno a riferire al periodo più travagliato della vita del Tasso, all'esilio» (Pintor 1900, pp. 77-78).

⁵⁸⁵ Rasi 2002, pp. 291-292.

Le stanze sono edite anche da Dolce nelle *Stanze di diuersi illustri poeti* nella stampa del 1556, assieme alle *Stanze* per la Gonzaga.⁵⁸⁶

Infine nel quinto libro, edito nel 1560, si trovano tre componimenti in ottave. Il primo, di 17 stanze, tratta l'encomio di un pontefice: l'edizione del 1560 delle *Rime* riporta nella tavola la dicitura «Stanze per la salute di papa P», mentre l'argomento della lettera di Bernardo a Francesco Maria Visconti del 10 luglio 1555 ricorda che le stanze furono composte «sopra la malattia di Papa Paolo quarto», che morì di lì a poco, nel 1559. Il secondo componimento, di 16 stanze, è scritto in occasione della morte del conte Antonio Landriano. Tassò invia una delle stanze di questo componimento ad Antonio Gallo, scrivendogli da Pesaro con una lettera del 24 novembre 1557 in cui afferma di aver composto l'ottava «imitando Virgilio nella morte di Marcello».⁵⁸⁷ Per definire l'identità di questo conte occorrerà risalire all'antologia *Rime oneste de' migliori poeti antichi e moderni* di Mazzoleni, nella quale l'abate chiosa appunto queste stanze commentando che il componimento è scritto «in nome di Camilla della Rovere figlia di Guidobaldo II duca d'Urbino, nella morte del conte Antonio Landriani milanese suo marito».⁵⁸⁸ La conferma è

⁵⁸⁶ «La consacrazione editoriale del poemetto in ottava rima come genere poetico emergente avviene nel pieno Cinquecento, con le raccolte, più volte ristampate e variamente ampliate, di *Stanze di diuersi illustri poeti* curate da Lodovico Dolce» (Gorni 1993, p. 104). Curiosamente, le stanze 9 e 10 del testo per Ferrante Sanseverino si trovano in un repertorio di madrigali e canzoni per musica (*Il primo libro de madrigali e canzoni francezi*), pubblicato ad Anversa di qualche anno dopo, nel 1558, dal compositore olandese Hubert Waelrant (cfr. Waelrant 1991).

⁵⁸⁷ Chemello 2002, pp.422-423. Per la morte del Conte Antonio Landriani è anche il sonetto *Di senno albergo e di prudentia exempio* di Bernardo Cappello (*Rime*, 1560). Antonio Landriani morì probabilmente annegato (Tasso scrive infatti *ahi fiero mar, perch'hai spento e sommerso / ogni diletto de la miser'alma*, invitando il Metauro a non portare più acqua al mare), come conferma anche il sonetto di Cappello (vv. 3-4: *rie stelle, e morte acerba a la tua vita / poser qua giuso fine, e Nettuno empio*). Questi versi di Cappello, inoltre, ci permettono di individuare una delle principali tangenze con la figura di Marcello nell'*Eneide*, ovvero la morte prematura in giovane età (*Aen VI*, 882-883: *Heu miserande puer, si qua fata aspera rumpas, / tu Marcellus eris*).

⁵⁸⁸ La citazione è tratta da Mazzoleni 1791. Altra notizia del matrimonio di Antonio Landriani con Camilla della Rovere ci viene dalla Vita di Guidobaldo Bonarelli della Rovere descritta da Francesco Ronconi e premessa ad un volume di *Opere* di Guidobaldo Bonarelli della Rovere: «Amò per tanto il Duca Guidubaldo la nobiltà, e il valore: onde continuando egli di scegliere per la sua Corte i rimi Cavalieri d'Italia ritenne a' suoi servigi il Conte Antonio Landriani Cavalier di qualità non inferiori al suo sangue, il quale fu sì caro al Duca, che non contentandosi questi di avergli dato in feudo Orciano, Terra principale del Vicariato volle unirlo parimente seco con vincolo di parentela, dandogli in moglie D. Camilla della Rovere sua figliuola naturale» (Bonarelli della Rovere 1640, p. 2). Ma si veda anche il DBI alla voce *Guidubaldo II Della Rovere, duca di Urbino*. Tasso aveva quindi plausibilmente conosciuto il conte Antonio Landriano mentre si trovava ospite alla corte di

nelle *Imprese illustri* di Ruscelli: l'impresa del conte, che «fu genero di Guidobaldo, duca d'Urbino, oggi vivo», avrebbe in effetti la raffigurazione di un'aquila, simbolo dei Landriani, e di una Quercia, effigie della famiglia dei Della Rovere.⁵⁸⁹

Il terzo componimento del quinto libro, di 5 stanze, è di corrispondenza, e consiste nella risposta di Tasso all'elogio per l'*Amadigi* che il Giraldi gli inviò in ottave, anch'esso riportato a stampa nell'edizione delle *Rime* del 1560.

A questa prima ricognizione del *corpus* di analisi si aggiunga, infine, la constatazione che probabilmente Tasso scrisse altri componimenti in ottava rima, non pervenutici: Seghezzi nella *Vita di Bernardo Tasso* afferma infatti di meravigliarsi del fatto che il poeta in vita non dette alle stampe «cinque Stanze da esso composte sopra il Torneo del Duca d'Urbino»,⁵⁹⁰ di cui ci informa indirettamente il figlio Torquato.

Provo ora a soffermarmi sulla struttura sintattica di queste stanze, al fine di comprendere quale sia la concezione tassiana dello spazio metrico e identificare le modalità di realizzazione linguistica. Fermerò l'attenzione soprattutto sulle 74 stanze per Giulia Gonzaga e terrò il *corpus* dei componimenti più tardi (che consta in tutto di 53 ottave) come termine di paragone. Il discorso terrà ovviamente presenti le *Stanze* di Bembo, studiate da Amelia Juri, che possiamo considerare forse il più illustre antecedente lirico cui fare riferimento, oltre che le *Stanze* di Molza e Porrino e le ottave dell'*Amadigi*, la cui organizzazione sintattica è analizzata da Vera Zanette.

Per la schedatura si tengono generalmente validi i criteri esposti ad inizio di questo capitolo,⁵⁹¹ verificati anche sulla base degli studi di Praloran⁵⁹² e Soldani.⁵⁹³ Talvolta la critica procede considerando legante la coordinazione sindetica, specialmente nei casi con congiunzione *e*; qui si procede con maggior cautela:

Guidobaldo («per oltre due anni, dall'ottobre del 1556 a tutto il 1558, è signorilmente ospitato a Pesaro», DBI alla voce *Guidubaldo II Della Rovere, duca di Urbino*), negli anni successivi alla rottura con Ferrante Sanseverino.

⁵⁸⁹ Ruscelli 1566, p. 64.

⁵⁹⁰ Seghezzi 1733, p. lxvi.

⁵⁹¹ Cfr. *supra*, § III. LA SINTASSI DELLE FORME METRICHE, par. 1.

⁵⁹² Cfr. Praloran 1988.

⁵⁹³ Cfr. Soldani 1999a.

constatando che talvolta i distici coordinati possono risultare semanticamente più ‘lontani’ di due in asindeto,⁵⁹⁴ si è deciso dunque di considerare sempre separati i periodi collegati da congiunzione esplicita, alla pari dei periodi giustapposti in asindeto, lasciando poi alla disamina puntuale delle stanze l’interpretazione delle diverse realizzazioni di uno stesso ‘tipo’ sintattico. Si concorda senz’altro con Amelia Juri nell’affermare che ad un principio puramente sintattico di analisi sia qui necessario «sovrappo[rre] costantemente la valutazione dello schema argomentativo, sovente responsabile dell’unione di distici altrimenti solo coordinati»: in una struttura metrica come quella dell’ottava, infatti, in cui mancano ulteriori partizioni interne, è utile non solo identificare i confini dei periodi (intesi come *frase principale + n subordinate*) ma anche verificare come questi si colleghino tra loro. In questo senso, la presenza di una coordinazione sindetica o di un parallelismo formale consente di raggruppare i periodi individuando quasi delle ‘sottounità’ strofiche. Tuttavia, dal momento che una stessa compagine sintattica (come la congiunzione coordinante, o il parallelismo) può sortire effetti differenti sulla linea argomentativo-intonativa, si è ritenuto più prudente affrontare questo tipo di riflessione in sede di discussione delle realizzazioni linguistiche delle ottave e non nella schedatura iniziale.

2. L’organizzazione sintattica delle *Stanze per Giulia Gonzaga*

Partendo da una schedatura strettamente sintattica e prendendo quindi in considerazione soltanto il numero e la disposizione dei periodi all’interno degli otto versi, possiamo individuare le tipologie sintattiche, con la relativa frequenza, indicate nella Tabella [1].

⁵⁹⁴ Ad esempio, ho considerato di tipo 2+2+4 l’ottava III 67, vi, dal momento che non mi sembra che la presenza del *né* al verso 3 colleghi più strettamente il secondo periodo al primo rispetto a quello che inizia al verso 5: «I chiari fiumi e le fontane pure / non correan più lucenti e be’ cristalli, / né le querce qual pria, nodose e dure, / sudavan mel ne le profonde valli; / le rive diventar aride e oscure, / già vestite di fior purpurei e gialli, / le quali in vece d’acque fresche e grate, / di sanguigna rugiada eran bagnate».

Si noterà subito una grande presenza di ottave monoperiodali, che sono più del 40%,⁵⁹⁵ e di stanze bipartite secondo lo schema 4+4, che sono il 29% del totale delle stanze. Questa prima ricognizione ci offre un quadro non molto dissimile da quello proposto dai dati bembiani; rispetto ai due precedenti componimenti per la Gonzaga, invece, Tasso si avvicina alla linea sintattica di Porrino, con il quale sembra esserci un debito che va oltre la ripresa tematica, ma si allontana da Molza, che predilige gli schemi 6+2.⁵⁹⁶ La grande presenza di ottave monoperiodali da un lato e la scarsa attestazione di stanze che presentino suddivisioni sintattiche forti in distici dall'altro (2+2+2+2) non ci stupiscono; anzi, sono entrambi fenomeni che appaiono fortemente in linea con la tendenza della sintassi tassiana a costruire archi sintattici lunghi – spesso capaci di saturare interamente lo spazio metrico a disposizione –, oltre che con la propensione della lirica cinquecentesca di allontanarsi dalle forme tipicamente canterine dell'ottava, per ricondurre il genere ad uno stile più grave.

Sappiamo bene, però, che con una analisi prettamente sintattica ci si ferma 'sulla soglia', e che invece (soprattutto in un genere come quello dell'ottava) per cogliere i meccanismi che regolano le stanze è necessario tener conto anche delle dinamiche logico-argomentative, sondando la disposizione del materiale sintattico nei versi. In generale, si dovrà ricordare che

parlare della sua [*scil.* dell'ottava] struttura interna significa essenzialmente delinearne la compagine sintattico-retorica e logica, e cioè vedere come la linea di svolgimento del discorso disegni all'interno della strofa determinate suddivisioni, ovvero raggruppamenti delle sequenze di versi tenute insieme dalla medesima unità enunciativa.⁵⁹⁷

Se procediamo in tal modo almeno nelle ottave monoperiodali, nelle quali «è possibile delineare una scansione interna [...] riconducibile agli altri schemi attraverso l'analisi dell'organizzazione distributiva dei periodi e della costruzione

⁵⁹⁵ Una grande prevalenza di ottave monoperiodali è anche in Bembo, stando a quanto rileva Juri 2016, p. 59.

⁵⁹⁶ Per un quadro generale della sintassi nella produzione in ottave nel Cinquecento cfr. Juri, *in press*.

⁵⁹⁷ Soldani 1999a, p. 304.

dell'unità frastica»,⁵⁹⁸ osserveremo allora mutate percentuali di frequenza, riportate entro parentesi nelle colonne della Tabella [1], che indicano anche differenti equilibri (per la scansione interna delle stanze monoperiodali cfr. invece la Tabella [3]). Se in un autore come Bembo le ottave suddivisibili in 4+4 sono la maggioranza, ovvero il 26%, e questa frequenza è ben compensata dalle altrettanto diffuse ottave divise in 6+2 (24%) o in distici (20%), in Tasso le ottave 4+4 sono in assoluta predominanza (51%), e la seconda tipologia più diffusa in ordine di frequenza, ovvero quelle con schema 6+2, segue con notevoli punti percentuali di scarto (17%). Se poi allo schema simmetrico riconduciamo anche i minoritari 4+2+2 e 2+2+4, che come vedremo possono in molti casi essere considerati variazioni del tipo 4+4, si noterà che lo schema con cesura centrale è assolutamente pervasivo nelle ottave tassiane (circa il 64%), imponendosi quasi come matrice immanente difficile da contrastare. Questo profilo è sostanzialmente confermato negli altri componimenti in ottave più tardi, e sembra essere tipico anche dell'*Amadigi* del '60: dallo studio di Vera Zanette, infatti, che pure è condotto con criteri di schedatura in parte differenti dai nostri, emerge una netta prevalenza di ottave composte attorno ad un asse mediano ben definito (le ottave epiche 4+4 dell'*Amadigi* sarebbero il 48.26% del totale delle stanze).⁵⁹⁹ Inoltre, uno sguardo veloce alle 43 ottave del manoscritto *Oliveriano 1399*, edite da Rosanna Morace, mostra come anche in questa prima redazione di alcune stanze del poema fosse già definito questo andamento sintattico: le stanze riconducibili alla matrice 4+4 sono anche qui di gran lunga le più diffuse, con una percentuale del 53%.⁶⁰⁰ Il profilo dell'ottava tassiana sembra nascere quindi alla fine degli anni '30 già maturo rispetto alla concezione dell'autore di questo spazio metrico, e non sembra subire rilevanti modifiche in diacronia.

Ovvia conseguenza di questa piena adesione ad un modello ritmico basato su misure pari, in cui il distico sia lo schema primigenio, è poi la sostanziale riduzione degli schemi dispari, in Tasso totalmente residuali.

⁵⁹⁸ Juri 2016, p. 59.

⁵⁹⁹ Il riferimento è a Zanette 2004.

⁶⁰⁰ Il riferimento è a Morace 2008a.

Distinguendo le ottave per tipologia sintattica, provo ora ad osservare da vicino le realizzazioni individuali, nel tentativo di verificare se questa sostanziale *reductio ad unum* dei tipi sintattici si accompagni o meno anche ad una altrettanto marcata uniformità nella linea argomentativa nelle singole attuazioni.

2.1 Le ottave con schema 4+4

Iniziamo dalla tipologia più diffusa, ovvero le ottave di tipo 4+4. Abbiamo già rilevato che quasi un terzo delle ottave per Giulia Gonzaga (ovvero il 29% delle stanze) presenta una conformazione sintattica simmetrica, in cui si susseguono due periodi di quattro versi ciascuno.⁶⁰¹ Tuttavia, come nota anche Amelia Juri per le stanze di Bembo, non tutte le ottave di questa categoria hanno la stessa realizzazione intonativa e argomentativa; anzi, «l'ampiezza della gamma degli espedienti impiegati al fine di ottenere questo profilo»⁶⁰² è invece piuttosto ampia. Senz'altro nella maggior parte dei casi questa tipologia si realizza in quartine con una disposizione simmetrica del materiale linguistico e con un uso speculare delle medesime strategie discorsive. È il caso della quinta ottava, in cui entrambi i primi distici sono occupati da un elenco, il primo a semantica positiva e il secondo invece a semantica disforica:

*La pace sen fuggì seco e l'amore,
i diletti, le gioie, il riso e 'l gioco,
e tutto quel che più serene l'ore
rendeva in questo tenebroso loco;
lasciaro in vece lor odio, furore,
guerra, pianto, sospir, tormento e foco,
che di fiamme, di sangue e di ruine
ricoperser del mondo ogni confine.
(III 67, v)*

⁶⁰¹ Lo schema è ben attestato anche nelle *Stanze* di Bembo, ed è «il più ricorrente nel *Furioso* e in tutta la tradizione in ottava rima» (Praloran 2009, p. 248).

⁶⁰² Juri 2016, p. 66.

ma dal momento che in Tasso, come nel resto delle ottave cinquecentesche sia liriche che epiche, la subordinazione è uno degli strumenti prediletti per collegare i distici, la corrispondenza simmetrica tra prima e seconda quartina è dovuta soprattutto alla medesima conformazione ipotattica. Nelle ottave xxi e xxv, ad esempio, in ogni quartina la subordinata, posposta o prolettica, occupa un distico:

POTREBBE IL DOLCE RISO ARDER IL MARE,
FAR LIQUIDA LA TERRA, E FREDDO IL FOCO,
tal che le lodi più pregiate e chiare
al suo vero valor sariano poco:
NON HA VENER LASSÙ COSE SÌ CARE,
OVE SCHERZANO OGNOR DILETTO E GIOCO,
che non cangiasse a un riso di costei,
per arder del suo amor uomini e Dei.
(III 67, xxi)

E 'ngenocchiata nanzi al sommo Padre,
ch'avea vaghezza di sì bella figlia,
GLI RENDEO GRAZIE IN SÌ SAGGIE E LEGGIADRE
NOTE, CH'EMPIÉR CIASCUN DI MARAVIGLIA;
indi rivolta a le superne squadre,
d'un onesto rossor fatta vermiglia,
COMINCIÒ A RIMIRAR COI LUMI INTENTI
LE LUNGHE SCHIERE DE LE LIETE GENTI.
(III 67, xxv).

Troviamo anche realizzazioni di simmetria più sottile, come nel caso della settima ottava, in cui sia al verso 3 che al verso 7 il verbo è nel secondo emistichio, seguito da una subordinata posposta:

L'alme, che di virtù chiara et ardente
seguivan l'orme gloriose e belle,
sviate da' desii, VOLSER LA MENTE
a cercar di piacer strade novelle;
e lasciando il camin ch'a l'oriente
ci conduce del bene, et a le stelle,

per la strada de' sensi S'INVIARO,
ov'è poca dolcezza, e molto amaro.
(III 67, vii).

Come dicevamo, la schedatura permette di dimostrare come in questa tipologia 4+4 sia molto largo «l'uso di subordinate per connettere i distici»; inoltre, tale modalità di strutturazione, che «rende più complesso e articolato lo spazio interno dell'ottava, favorendo uno svolgimento logico più serrato e compatto»,⁶⁰³ è certo in linea con «l'assunzione», tipicamente tassiana come già ariostesca, «di una sintassi a largo respiro, con ampio uso dell'ipotassi, disposta in una prospettiva ariosa che tenderà a dare il giusto rilievo a ciascun membro».⁶⁰⁴

Come risulta evidente dagli esempi fin qui riportati, la simmetria prima e dopo la pausa centrale si manifesta soprattutto attraverso la possibilità di suddividere ulteriormente ciascuna quartina in distici. Anche senza un evidente richiamo strutturale tra le quartine, infatti, la sola distribuzione del materiale linguistico in due coppie di versi, secondo lo schema immanente (2+2)+(2+2), crea una certa equivalenza nel ritmo di esecuzione delle due parti. Nella stanza qui sotto riportata, ad esempio, la riapertura intonativa dovuta alla reduplicazione del complemento introdotto da *novi* al verso 3 è molto simile al rilancio del discorso prodotto dal verbo *si fe'* al verso 6, che giunge dopo la subordinata relativa pronunciata con il tono di un inciso:

E tutti i lor pensier rivolti al male,
si diedero a trovar novi tormenti,
novi modi di tor l'aura vitale
inanzi tempo a le mal nate genti:
così 'l mondo, che prima al Cielo eguale
rempieva di piacer l'umane menti,
si fe' selva d'orror fosca et ombrosa,
al raggio d'ogni ben chiusa e nascosa.
(III 67, viii).

⁶⁰³ Soldani 1999a, p. 308.

⁶⁰⁴ Blasucci 1969, p. 77.

Ovviamente, la corrispondenza tra le due quartine può realizzarsi anche in forme che non presuppongano il distico, come ad esempio nell'ottava xxiii, in cui entrambe le parti si dispongono secondo una struttura argomentativa interna chiastica di tipo 1+3 e 3+1.⁶⁰⁵

Formata ch'ebbe l'opera gentile,
FRA TANTE ANIME A LUI CARE E DILETTE
CHE VIVEAN SEMPRE IN QUEL FIORITO APRILE,
UNA NE SCELSE DE LE PIÙ PERFETTE;
e lei, che tutta pura era et umile,
lavata prima sette volte e sette
d'ardente carità nel fiume eterno,
DE LA FATTURA SUA POSE AL GOVERNO.
(III 67, xxiii).

Andrà inoltre rilevato come non sempre lo schema sintatticamente bipartito porti ad un esito intonativo equivalente nelle due parti. È quanto accade almeno nell'ottava lxi, se non interpreto male. La sintassi demarca nettamente il confine tra i distici; ma se il parallelismo fondato sulla ripetizione della consecutiva *sì - che* solca la prima quartina staccando i due distici con una intonazione che si fa ascendente ad ogni verso dispari e discendente ai versi pari, nella seconda quartina il paragone *come - così* con subordinata prolettica mi sembra sortisca un effetto al contrario unitario, con una curva intonativa che sale nei primi due versi e scende negli ultimi due:

Da' quali una virtù *sì* calda piove
che subito dal volgo n'allontana,
con forme di valor *sì* rare e nove
che puon gentil tornar d'alma villana;
COME ogni rivo si diparte, e move
il picciol corno da fresca fontana,

⁶⁰⁵ La struttura 3+1 si ripete invece uguale nelle due quartine di V 187, iii: «ahi fiero mar, perch'hai spento e sommerso / ogni diletto de la miser'alma, / e 'l mio gioir in lagrime converso, / DANDO AD UN GREVE DUOL DI ME LA PALMA? / perch'hai ogni mio ben rotto e disperso, / e tolta agli occhi la gradita et alma / luce che mi facea la vita cara, / OR SÌ NOIOSA, E PIÙ CHE MORTE AMARA?».

così dagli occhi di costei scende
ciò ch'al mondo s'onora, e ciò che splende.
(III 67, lxi).

Con ancora maggior nitidezza, poi, in questo contesto risaltano le ottave asimmetriche.⁶⁰⁶ Nella stanza xix, ad esempio, la prima quartina è caratterizzata da una suddivisione in distici, il primo dei quali contenente il complemento predicativo anteposto al verbo *sembra*; nella seconda, invece, mi sembra che l'elenco di oggetti espansi da relativa preposto al predicato *lodilo* disponga uno schema 3+1:

Purpurea grana sparsa in picciol colle
di bianca neve pur caduta allora
sembra la guancia delicata e molle,
che foco di virtù pinga e colora;
il mento, ch'ad ogn'altro il pregio tolle,
il collo e 'l petto, ove valor dimora,
u' castitate alberga, e leggiadria,
LODILO AMOR, CH'IVI SI NUTRE E CRIA.
(III 67, xix).

Il modulo 3+1 facilmente caratterizza la quartina conclusiva, controbattendo la suddivisione 'pari' della quartina di apertura e conferendo di conseguenza un particolare rilievo risolutivo al verso finale. È quello che accade anche nell'esempio seguente:

Poscia ch'al senso, a l'appetito il freno
ha posto di ragion l'alta guerriera,
apre a' pensieri loro il santo seno
senza mostrarsi disdegnosa o fera;
a cui, condotti nel più bel sereno
de l'interna beltà perfetta e vera,
che non turba né tempo né Fortuna,
SCOPRE LE SUE BELLEZZE AD UNA AD UNA.
(III 67, lxxv)

⁶⁰⁶ Si tratta almeno delle ottave III 67 xvii, xix, xxiv, xxx, liii, lx, lxxi.

o ancora in questa stanza, in cui la prima quartina si basa sul modulo comparativo *come - così*:

Come nebbia talor folta et oscura
fugge dal fiato di spirante vento,
così pieno di gelo e di paura
se ne fuggì dal mondo ogni tormento;
ogni adverso destino, ogni sventura
disparve al dolce lume in un momento
di questa di virtù sola fenice,
E 'L MONDO COMINCIÒ FARSI FELICE.
(III 67, liii).

Un certo scarto rispetto alla matrice 4+4 si nota, poi, in quartine come quella qui sotto riportata, in cui ad una sistemazione 2+2 della prima quartina, sottolineata dall'anafora di *a (co)sì* nel primo distico, si contrappone una scansione sostanzialmente 1+1+1+1 nella seconda, giacché nella successione di *soggetto + gerundiva + verbo + gerundiva* è difficile ipotizzare un raggruppamento sintattico che prevalga sugli altri possibili:

A sì chiaro romore, a sì bel grido,
a così dolce e strana meraviglia,
ogni virtù celeste il caro nido
lasciò per veder lei, con liete ciglia:
il fanciulletto Iddio signor di Gnido
spiegando l'ala candida e vermiglia
salio lassù co' pargoletti amori,
lasciando gli archi e le faretre ai fiori.
(III 67, xxx).

E la ricerca di una qualche variazione è operativa anche nelle ottave monoperiodali con una struttura intima che allude al tipo 4+4. Anche in queste ultime è senz'altro frequente la realizzazione con prolessi della subordinata, fenomeno che comporta la conseguente tendenza a collocare il verbo in posizione centrale nella stanza: spesso le ottave continue tassiane sono caratterizzate infatti dalla reggenza se non

proprio al verso 5, almeno nel terzo distico. Tale posizione, come scrive Marco Praloran per le stanze di Ariosto, ha «un effetto di equilibrio complessivo, realizzato in modo simile, sul piano distributivo, a quanto è solito accadere nella forma del sonetto petrarchesco quando le due quartine sono abbracciate da un solo periodo».⁶⁰⁷ In queste stanze talvolta la prima quartina è occupata da una sola subordinata, la quale, eventualmente con interposizione frastica, occupa tutta la prima quartina:

*Poi che quel secol prisco e gli anni d'oro,
e l'età che già fu lieta e beata,
raccolto insieme ogni suo bel tesoro,
a le case del Sol fu ritornata,
RESTÒ questo di Dio degno lavoro,
questa patria felice et onorata,
qual tronco senza rami e senza foglia,
povera di piacer, ricca di doglia.
(III 67, iv).*

La struttura *subordinata* + *principale*, perfettamente bipartita, si accompagna spesso alla comparazione; in tal modo comparante e comparato risultano equivalenti anche ‘topograficamente’, realizzando quella «tendenza strutturale, di equilibrio, d’intima rispondenza alla forma ‘pari’, profonda del metro» che era già nell’Ariosto.⁶⁰⁸

*Qual in ricco giardin pronta donzella
per coronarsi il giovenetto crine
spoglia dei varii fior l'erba novella,
di vaga rosa le pungenti spine,
così per far costei leggiadra e bella
a le piaggie del ciel tolse le brine,
al suo gran mar le perle, ai monti l'oro,
il gran Rettor di quell'eterno coro.
(III 67, xii)*

⁶⁰⁷ Praloran 2009, p. 225.

⁶⁰⁸ Praloran 2009, p. 225.

Come tenero padre, che scolpita
vede di sé l'effigie in altrui viso,
pieno di dolce gioia e d'infinita
mai sempre sta negli occhi cari affiso,
così in questa angioletta a lui gradita
si specchiava il Signor del Paradiso,
e gli adornava or questa or quella parte,
qual madre figlia che da sé diparte.
(III 67, xxxii).

Talvolta, invece, la prolessi è di più subordinate, ciascuna delle quali occupante un distico, come accade nella stanza proemiale:

*Se di penne giamai candide e belle
v'ornaste, pensier miei, le spalle e 'l petto,
per inalarvi al regno de le stelle,
col favor di felice e chiaro oggetto,*
ORNATEV'OR, e sian proprio di quelle
che di poggiar per l'aria hanno diletto,
usate a ricercar il mondo intorno
e mirar ove nasce e more il giorno.
(III 67, i).

La reggenza in posizione centrale, tuttavia, non è univoca e non mancano nemmeno qui esiti opposti a questi appena considerati, ovvero con verbo principale già nei primi 4 versi, al verso 3, come nella decima ottava:

Onde per ritornar vago e beato,
com'era ne' prim'anni, il basso regno,
PENSÒ mandar in questo umano stato
di sua vera beltate il più bel pegno,
de la cui gran vaghezza innamorato
il mondo, avesse ogni altra cosa a sdegno,
e dietro l'orme sue pregiate e sante
torcesse i passi dal camino errante.
(III 67, x)

o addirittura nel primo, come nell'ottava xxii, dove le subordinate seguono il verbo reggente, senza mai violare la misura del distico e della quartina:

Ma che CERCH'IO d'annoverar le stelle,
o del lito tirren le salse arene,
volendo dir del fior de l'altre belle
ciò ch'a sua gran bellezza si conviene,
se quante furon mai lingue e favelle
di maggior grido, e di più salda spene,
non saprian dir la millesima parte
de le vaghezze in lei da Dio cosparte?
(III 67, xxii).

Non è netto dunque, in queste ottave, quello che Amelia Juri ha definito «ritardo sintattico», che è uno dei «tratti precipui della sintassi ariostesca» e che risulta frequente anche nelle *Stanze* di Bembo, spesso per ottenere proprio una scansione 4+4;⁶⁰⁹ tale soluzione sarà piuttosto utilizzata da Tasso nelle ottave di tipo 6+2, come vedremo.

2.2 Le ottave di tipo 6+2

Il fondamentale ruolo strutturante del distico nella costruzione di una misura 'pari' è certo visibile anche nelle ottave di tipo 6+2, cui possiamo sicuramente sovrapporre la percezione già di Marco Praloran di stanze con «uno schema bipartito [...], squilibrato, con un'arsi lunga e una tesi breve. Un'arsi che possiamo immaginare complessa da un punto di vista ipotattico [...] e una tesi invece lineare, con le parole di Blasucci: "agile e scattante", e semplice»;⁶¹⁰

Lasciato a tergo avea 'l prescritto segno
per lungo spazio il bel Signor di Delo,

⁶⁰⁹ Juri 2016, pp. 62-63. Lo stesso trattamento della reggenza è anche nelle stanze dei componimenti in ottave del quarto e del quinto volume delle *Rime*, in cui le occorrenze con principale entro o dopo il verso 4 si equivalgono.

⁶¹⁰ Praloran 2009, p. 239.

a cui già pien d'amor e di disdegno
gli occhi coperse un nubiloso velo,
poi che chiamarsi al suo paterno regno
s'udì più volte dal gran Re del Cielo,
né senza pianto indietro si rivolse,
cotanto di partir da lei si dolse.
(III 67, li).

Ci soffermeremo più avanti sulle modalità, a dire il vero piuttosto blande in Tasso, di elaborazione retorico-sintattica del distico finale; qui si noti solamente che la velocità di esecuzione della clausola è dovuta, in alcuni casi, alla presenza di un discorso diretto che rende lapidario l'ultimo distico:

Né perch' Amor volgar, di sua beltate
bramoso, intorno al freddo cor s'aggiri,
per accender il foco di pietate
col vento de le penne e de' sospiri,
può il duro ghiaccio mai di castitate
con la fiamma scaldar de' suoi desiri,
onde dice talor colmo di guai:
sto sempre seco, e non l'enfiammo mai!
(III 67, lvi)

in altri alla presenza di un sovrappiù di retorica, come nel caso seguente, in cui gli ultimi due versi sono caratterizzati da numerosi echi fonici, da una rima baciata quasi paronomastica e da un chiasmo al verso 8:

La vaga Fama, che con chiara tromba
giva volando in questa parte e 'n quella
con occhi d'Argo e penne di colomba,
portò per tutti i cerchi la novella,
di cui il grido ancor suona e rimbomba
ne l'ampio e ricco albergo d'ogni stella,
ché visto non avean l'alme beate
alma sì pura, o sì rara beltate.
(III 67, xxix).

Anche in queste stanze riscontriamo una certa duttilità nella disposizione della reggenza: la cinquantunesima, che abbiamo già analizzato, presenta il verbo reggente già in apertura,⁶¹¹ mentre nell'ottava lvi il predicato è ritardato ai versi 5-6. Ancora differente è poi il caso dell'ottava xxix, in cui la reggenza al verso 4, dopo la prolessi di *Sn + Rel*, sembra esaurire la linea intonativa: l'aggiunta nel terzo distico di una subordinata relativa riapre allora inaspettatamente la curva sintattica. È quanto accade anche nell'ottava seguente, in cui alla reggenza nel secondo distico segue un'inattesa espansione subordinata retta da *maravigliosi*:

Passato il cerchio del gentil messaggio
 di Giove, e l'altro della fredda Luna,
 cominciare i mortali a sì bel raggio
 alzar la vista tenebrosa e bruna,
maravigliosi che dal suo viaggio
torcesse quel ch'ogn'altra luce imbruna;
 così fiso mirando a poco a poco
 scorsero un altro sole, un altro foco.
 (III 67, xlix).

Siamo certo lontani dalle «cadenze d'inganno» bembiane, ma in un sistema dominato dalla forte ricorsività dello schema 4+4 e da una predominanza dei casi con prolessi della subordinata, tali soluzioni quanto meno deviano dall'orizzonte di attesa (si consideri, tra l'altro, che tanto l'ottava xxix quanto la xlix seguono e sono seguite da ottave 4+4).

Diverso è invece il caso in cui la principale giunga al termine della curva sintattica, che dunque rimane aperta oltre la metà del componimento, in attesa di completamento. La tendenza al differimento frastico tramite accumulo di prolettiche è soluzione spesso adottata nelle ottave monoperiodali con scansione interna 6+2. Se ne vedano un paio di esempi alle ottave xxvii e lxvii:

Poi che basciata mille volte e mille

⁶¹¹ Nelle ottave degli altri componimenti editi negli ultimi due libri delle *Rime*, la reggenza nelle ottave di tipo 6+2 è sempre collocata nel primo distico (il riferimento è alle ottave IV 15, iv; V 186, xii, xvii; V 187, xiv; V 188, i).

l'ebbe il gran Padre pien di dolce affetto,
 al lieto suon de l'angeliche squille,
che di dolcezza empieano il sacro tetto,
versando ella dagli occhi alcune stille
del caldo umor ch'amor tragge dal petto.
 SPIEGÒ QUA GIÙ LE SUE PURPUREE PIUME
 CINTA DAI RAGGI DEL DIVINO LUME.
 (III 67, xxxvii).

Si vede bene come il compimento della reggente sia posticipato, come accade ancora in Bembo, per «accumulazione frastica a sinistra», con particolari e riconoscibili «ricadute sull'orchestrazione dell'unità metrica».⁶¹²

NÉ CONTENTA DI CIÒ, perché mercede
non abbian de' lor meriti minore,
 CON LA SCALA CHE 'L CIEL LARGO LE DIEDE,
ond'a lui s'alza e poggia a tutte l'ore,
 PER VIA ch'occhio mortal non scorge o vede
 GLI ADDUCE IN BRACCIO DE L'ETERNO AMORE,
pregando lui che del suo ardor verace
gli accenda il cor con la sua santa face.
 (III 67, lxvii).

Tipicamente, questa la situazione si presenta in concomitanza del modulo *Sn + Rel*, di cui c'è nelle *Stanze* almeno un esempio:

AMOR, che ne' sereni lumi e vaghi
sempre vittorioso e lieto stai,
de la cui gran beltà tanto t'appaghi
che con lor vivi e non ti parti mai,
ond'anime cotante ardi et impiaghi
quante miran gli acuti ardenti rai,
 PRESTAMI L'ALI, *sì che con l'ingegno*
mi lievi di sue lodi al vero segno.
 (III 67, ii).

⁶¹² Juri 2016, p. 62.

Decisamente più rare, anche tra le monoperiodali, le stanze con situazione speculare; la struttura logico-argomentativa 2+6, infatti, ricorre soltanto un paio di volte:

LA PACE UMILE CON L'OLIVA IN MANO
MOSTRERÀ FUOR LE SUE BELLEZZE CONTE,
tal ch'ogni spiaggia, ogni colle, ogni piano
vedrà sua mansueta e vaga fronte,
al cui solo apparir giràn lontano
le guerre, gli odi, gli disdegni, e l'onte,
et ei ne diverrà lieto e tranquillo
sotto la scorta del suo bel vexillo.
(III 67, xlii).

2.3 Le ottave con schema 4+2+2 e 2+2+4

Le stanze che, oltre alla pausa centrale, ne aggiungono un'altra altrettanto netta all'interno di una delle due quartine possono essere ricondotte per analogia strutturale a quelle di tipo 4+4; nelle realizzazioni linguistiche, infatti, costituiscono sostanzialmente una variante della forma simmetrica. In due di queste ottave, i distici contengono due periodi asindetici e la struttura 4+2+2 è dunque senz'altro netta. Le due stanze sono per altro collegate dal richiamo intertestuale della medesima interrogativa retorica introdotta da *ma*:

Ma che dirò, che come un sogno al vero
non sia, di sua beltà celeste e viva,
a cui se non aggiunge alto pensiero,
qual penna fia che la depinga o scriva?
Materia certa da stancar Omero,
o s'alcun altro a maggior segno arriva.
Dettami, Donna de le sante scole,
sensi del merto suo degni e parole.
(III 67, xiv)

Temo, o Donna gentil, ch'abbiate a sdegno

che canti più di voi sì roca lira,
 poscia ch'alti concetti al basso ingegno
 il vostro gran valor più non m'inspira;
ma che poss'io? a sì sublime segno
 l'umile mio saver non m'alza e tira:
 dirassi almen che questo oscuro inchiostro
 fe' chiaro quanto seppe il nome vostro.
 (III 67, lxviii).

Nelle altre tre occorrenze, invece, i distici contengono due proposizioni distinte ma coordinate sindeticamente:⁶¹³ la presenza della *e* lenisce lo stacco tra le due coppie di versi («l'avvio con congiunzione [...] separa e unisce assieme»⁶¹⁴) e l'esito intonativo non è così lontano da quello di alcune ottave su cui ci siamo soffermati prima. L'effetto è ancora più vicino alla struttura 4+4 se concorrono anche altri fenomeni capaci di legare la sintassi dei distici, come l'identità di soggetto tra i due predicati dell'ottava lxiii:

Né maraviglia che col chiaro foco
 ch'esce per gli occhi dal bel petto fuori,
 com'oro che s'affina a poco a poco,
 l'alma gli purga di mondani errori,
 onde la mente si solleva un poco,
 uscita già di tenebre e d'orrori,
 e comincia a mirar senz'alcun velo
 che gli appanni il veder da lungi il Cielo.
 (III 67, lxiii)

o la presenza dell'anafora nell'ottava lxiii:

Non Fidìa, Apelle, o chi pinse e scolpio
 meglio in duri metalli, in marmi, o 'n carte,

⁶¹³ Si tratta delle ottave III 67 lxiii, lxviii, lxiii. Anche se da un punto di vista logico-argomentativo queste ottave alludono ad un maggior gradiente di legato, i criteri di schedatura utilizzati portano a schedarle come stanze di tipo 4+2+2. Secondo i parametri adottati, infatti, la coordinazione non è condizione sufficiente a considerare le due frasi come parti dello stesso periodo complesso, a meno dei casi di reggenza di una subordinata comune.

⁶¹⁴ Praloran 1988, p. 135.

di questa vera imagine di Dio
avrian saputo far la minor parte:
compiacque in questa sola al suo desio,
né più poteva far Natura et Arte;
né fu per tutto ciò gran meraviglia,
sendo sola di Dio fattura e figlia.
(III 67, xiii).

Anche le occorrenze speculari 2+2+4, che sono più rare⁶¹⁵ probabilmente perché Tasso avvertiva la forma come fortemente asimmetrica e come maggiormente ‘scomposta’ rispetto alla sua inversa, sono provviste di dinamiche di attenuazione della pausa tra i distici, alludendo quindi anch’esse alla sovrastruttura 4+4. In due di queste il passaggio tra i distici avviene tramite coordinazione sindetica, com’è chiaro nella stanza xli:

I puri fiumi omai con l’urna d’oro
verseran l’onde lor tranquille e quete,
e porteranno al mare il lor tesoro
col corno pieno, e con le faccie liete;
alzerà ’l crine il trionfante alloro,
il mirto, il pino, il populo, e l’abete,
onde la selva di foglia novella
vestendosi, verrà frondosa e bella.
(III 67, xli)

mentre nella terza occorrenza (III 67, xliii), pur in assenza di sindesi, è la continuità argomentativa e il parallelismo sintattico a corroborare la compattezza logico-argomentativa della prima quartina. È curioso notare come si tratti di tre stanze che contengono una descrizione; in particolare, poi, le stanze vi e xli sviluppano la rappresentazione del mondo prima e dopo l’arrivo della donna. La medesima struttura formale in questo caso, proprio perché rara, sembra essere utilizzata con l’intento intertestuale di relare due momenti speculati della narrazione:

I chiari fiumi e le fontane pure

⁶¹⁵ Il riferimento è alle stanze III 67, vi, xli, xliii.

non correan più lucenti e be' cristalli,
né le quercie qual pria, nodose e dure,
sudavan mel ne le profonde valli;
le rive diventar aride e oscure,
già vestite di fior purpurei e gialli,
le quali in vece d'acque fresche e grate,
di sanguigna rugiada eran bagnate.
(III 67, vi).

2.4 Le ottave di tipo 2+2+2+2

Nonostante la sintassi si strutturi costantemente per successioni di coppie di versi, secondo «uno schema ideale e per così dire primigenio»⁶¹⁶ d'ottava, l'inclinazione tassiana a soluzioni ipotattiche complesse porta l'autore a sospendere quasi integralmente il tipo sintattico con pausa forte dopo ogni distico, con schema 2+2+2+2. La realizzazione a distici con pausa forte dopo ogni coppia versale, infatti, conta solamente due occorrenze, e in entrambe sarà necessario notare come la linea logico-argomentativa e la retorica sovrappongano a tale struttura una seconda segmentazione, a maggior grado di legato.

Nel primo dei due esempi, i distici risultano appunto tutti sintatticamente separati, e addirittura costruiti da versi frase. Il risultato però non è di accumulo: è presente infatti un progetto sintattico più sottile, che lascia «intravedere l'ombra di uno schema profondo di articolazione che agisce non sul piano della divisione sintattica, ma di quella argomentativa»:⁶¹⁷ Il distico iniziale funge da cappello metatestuale ai distici che seguono, collegati dalla coordinazione tra i due congiuntivi esortativi *fugga* e *caggiano*, e la struttura, da un punto di vista logico-argomentativo, allude dunque ad una costruzione di tipo 2+6. Inoltre, si rintracciano sia il ritorno del verbo *canto*, che comporta una certa circolarità, e almeno 3 congiunzioni copulative, che tendono «a rendere narrativamente più unitario e

⁶¹⁶ Pozzi 1974, p. 129.

⁶¹⁷ Praloran 2009, p. 239.

fluido lo spazio interno della “stanza”, ammorbidendo le articolazioni interne che la scandiscono».⁶¹⁸

*Ecco che da' begli occhi Amor m'inspira,
E m'invita la Musa al dolce CANTO:
fugg' uom ch'a vera gloria non aspira,
E che di vizii al cor s'ha fatto manto,
che non deve sentir sì casta lira
chi non è d'ogni error purgato e santo;
E caggian fior dal ciel di Citarea,
mentre ch'io CANTO esta terrena Dea.
(III 67, iii).*

Nella seconda stanza con suddivisione 2+2+2+2, invece, i primi due distici sono legati dall'anafora di *or*, mentre nella seconda quartina la *correctio* introdotta dall'avverbio *anzi* tiene l'ultimo distico fortemente ancorato, dal punto di vista semantico, al terzo. Di nuovo, l'ottava può essere ricondotta allo schema 4+4:

*OR del mio casto amor lieti godete,
OR cibate il famelico desio,
dice ridendo, OR spengete la sete
col dolce umor del puro fonte mio;
vostr'è questa beltà che qui vedete,
né la vi torrà morte o destin rio,
anzi ad ognor più fresca e più fiorita
di lei godrete ne l'eterna vita.
(III 67, lxvi).*

Notiamo inoltre come anche in questa stanza Tasso metta in atto meccanismi sintattici di *variatio* volti a prevenire la monotonia esecutiva: se i distici dispari sono costruiti con versi frase, il secondo e l'ultimo distico contengono invece inarcature sintattiche che, seppur deboli, allungano la proposizione su tutta la lunghezza del distico.

⁶¹⁸ Praloran 1988, p. 135.

2.5 Le ottave con altri schemi sintattici

Abbiamo già ricordato che in Tasso le suddivisioni su schemi dispari o con frazionamenti intersversali compaiono sporadicamente, risultando sostanzialmente periferiche e residuali. Inoltre, si può osservare come anche questi tipi d'ottava subiscano l'influenza della matrice simmetrica e non siano dunque immuni da una qualche forma di equilibrio interno. Nell'ottava xi (di tipo 5+3) i primi 5 versi sono suddivisibili in due pericopi ($2m+m_2$) a causa del passaggio tra principale e subordinata che cesura il verso 3; è quindi ripristinata una certa proporzione:

*E quante forme ne la mente avea
di beltà senza par vera e perfetta
mirando col pensier, LA BELLA IDEA
SCELSE DI QUESTA SEMPLICE ANGIOLETTA,
CHE PIÙ D'OGN'ALTRA DI BELLEZZE ARDEA;
e quella avendo fra cotante eletta,
formò di propria man l'alta figura,
raro e novo miracol di Natura.
(III 67, xi).*

Strutturato in modo vagamente simmetrico è anche il primo periodo dell'ottava lii, sempre 5+3, nel quale possiamo individuare una suddivisione argomentativa di tipo $(1m+m_1)+2$:

*Già s'udiva qua giù l'alta armonia
de l'angeliche voci, E 'L DOLCE CANTO
CHE DAL VERMIGLIO NUVILETTO USCIA,
a cui le chiuse orecchie aperse alquanto
il mondo allegro, ch'era sordo pria;
e rasciugato il doloroso pianto,
che facea 'n terra un tepido ruscello,
disse fra sé: Forse sarò ancor bello.
(III 67, lii).*

Numericamente ridotte sono pure le occorrenze di stanze continue in cui la linea intonativa e argomentativa prevede una struttura interna asimmetrica e

sostanzialmente dispari. Si riporta un esempio di tipo 7+1, in cui la differita della reggente all'ultimo verso è dovuta simultaneamente a una prolessi della gerundiva e all'interposizione delle relative ai versi 2-4:

*Vedendo il saggio Padre di Natura,
al cui imperio soggiace ogni elemento,
che rende l'aria or nubilosa or pura,
e col cenno corregge il mare e 'l vento,
che l'opra ch'egli avea con tanta cura
fatta di ricco e nobile ornamento
era un mar di dolor largo e profondo,
LO PRESE ALTA PIETÀ DEL CIECO MONDO.
(III 67, ix).*

Lo stesso si può dire per questo esempio di tipo 5+3, in cui ritorna il tipico modulo in attacco *Sn + Rel*:

*Santa beltà, che come in propria siede
ne la fronte, OV'AMOR SI SPECCHIA E MIRA,
alberghi, e quindi mai non movi il piede,
tanto valor a la mia lingua inspira,
che 'l tuo solo favor invoca e chiede,
CH'AL ROCO SUON DI QUESTA BASSA LIRA
POSSA CANTAR A CHI NON GLI HA VEDUTI
I RARI EFFETTI DE LE TUE VERTUTI.
(III 67, liv).*

Si noti inoltre che in questa stanza la presenza del pronome relativo *che* al verso 5, allontanato dal suo antecedente (*lingua*), crea una certa ambiguità per il possibile scambio alla lettura con il successivo *che*, che invece è il vero introduttore della consecutiva lanciata da *tanto*.

Non si sottrae al modello 4+4, largamente diffuso e quasi immanente all'ottava tassiana, nemmeno l'unica occorrenza di stanza con frazionamento interstrofico, indicata in Tabella [1] sotto il nome di 'altre suddivisioni'. L'ottava è sintatticamente formata da due periodi di lunghezza $2m+m5$, dal momento che la

subordinata che inizia al verso 5 mi sembra logicamente dipendente dal soltanto dal verbo *rende*, come prova anche la presenza del pronome *la* riferito a *Terra*:

*Omai l'età de l'or, che s'era alzata
ne le case del Tempo, a star fra noi
con lei ritorna, e la bellezza usata
rende a la Terra, e gli ornamenti suoi,
tal che giamai sì ricca e sì beata
non la vid'uom, né mai la vedrà poi,
perché rieda più volte il caldo e 'l gelo,
poi che costei sarà tornata in Cielo.*
(III 67, xl).

Tuttavia è innegabile, a mio avviso, che vi si possa riconoscere almeno intonativamente un'allusione alla struttura 4+4, dovuta forse al fatto che la subordinata *tal che* conferisce un andamento consecutivo a tutta la seconda quartina. Tali realizzazioni dunque, pur poco frequentate dal poeta, introducono nel sistema sintattico un importante elemento di variazione, che allude e al contempo dissimula la forma pari.

3. Le realizzazioni con inarcatura tra i distici

Uno dei fenomeni che maggiormente funge da contrappunto ritmico in questo quadro sintattico è la presenza di inarcature che vanno da verso pari a verso dispari, ovvero che minano l'autosufficienza del distico. Lo «scavalcamento delle consuete misure pari», come scrive Blasucci, sembra creare anche nel lettore tassiano «un effetto di sorpresa e di sospensione, dovuto proprio al carattere abnorme del fenomeno».⁶¹⁹ In Tasso questa è una soluzione minoritaria, ma non irrilevante: infatti, se consideriamo solamente le inarcature forti che iniziano in un verso pari e terminano nel successivo verso dispari, possiamo contare un *enjambement* in circa il 13% dei passaggi tra i distici. Se poi aggiungiamo anche le

⁶¹⁹ Blasucci 2014, p. 37.

inarcature che hanno inizio ai versi 1, 3 e 5, ovvero nei primi versi di un distico, e terminano al verso dispari del distico successivo (come ad esempio in III 67, xi ai versi 1-3: *E quante forme ne la mente avea / di beltà senza par vera e perfetta / mirando col pensier*; o in III 67, lvii ai versi 5-7: *accendendo con l'esca e col focile / che le diè in Cielo il suo Padre diletto / in lui quel foco*), il numero aumenta sensibilmente.

Una delle sedi predilette per le inarcature forti è senz'altro il passaggio tra il verso 6 e il verso 7, quindi tra gli ultimi due distici.⁶²⁰ Nell'ottava lxxi, ad esempio, la seconda quartina contiene due proposizioni rette da *fortunati lor*, per cui il primo movimento sintattico occupa il verso 5 e il primo emistichio del verso 6, mentre il secondo movimento scorre sino alla fine dell'ottava causando una forte inarcatura tra i versi 6 e 7, rispettivamente tra l'oggetto in innesco e verbo in *rejet*:

*Che se l'imagin sol di tua beltate
rende bella del mondo ogni pendice,
POTRIA LA VITA FAR L'ALME BEATE,
E LA VITA MORTAL SEMPRES FELICE:
o fortunati lor, che in quella etate
vennero al mondo, E QUEST'ALTA FENICE
VIDER CON L'ALI e con le piume d'oro
scender dal Ciel per abitar con loro!*
(III 68, lxxi).

Anche nell'ottava lxxii l'*enjambement*, che separa il sintagma nominale dal suo genitivo, agisce a cavallo dei versi 6 e 7; in questa ottava, l'arrivo inatteso del genitivo è mitigato almeno dalla presenza 'cataforica' dell'avverbio *quanto*, poiché il lettore è già in attesa, per così dire, della subordinata correlativa:

Ben dovrebbero alzar archi et altari
gli uomini al vostro onor, e statue e tempi,
d'opra tal che degli anni invidi avari,
o di tempo furor non rompa o scempi,
perché tanto saran celebri e chiari,

⁶²⁰ La tendenza è del tutto confermata da quanto accade nei componimenti in ottave del quarto e del quinto volume delle *Rime*.

quanto, DAI COLPI DISDEGNOSI ET EMPI
DI MORTE difendendo il vostro onore,
s'udrà del grido suo l'alto romore.
(III 67, lxxii).

Totalmente anaforico è invece l'effetto della medesima inarcatura presente ai versi 6 e 7 nell'ottava xxxi, in cui il genitivo mi sembra del tutto inatteso, dal momento che la dittologia al verso 5 *la vaghezza e gli ornamenti* sembra concludere la proposizione; l'inarcatura genera allora davvero un «effetto di 'rubato', un effetto di rinvio, di dilazione»:⁶²¹

Non miracol sì novo e inusitato
di duo soli veder parve a le genti
allor che Claudio col bel freno aurato
reggeva Roma, e co' pensier prudenti,
come a l'alme del regno fortunato
di mirar la vaghezza e GLI ORNAMENTI
DI DUE BELLEZZE, ch'Iddio date avea
a questa pargoletta e santa Dea.
(III 67, xxxi).

Va notato, inoltre, che la maggior parte delle inarcature tra le posizioni 6 e 7 si trova in ottave con schema 4+4: l'*enjambement* parrebbe allora atto a contrastare l'isolamento metrico dell'ultimo distico e compattare la tenuta argomentativa della seconda quartina, rafforzando l'equilibrio tra le due metà.

Altrettanto frequenti sono le inarcature tra il primo e il secondo distico; a titolo esemplificativo, riportiamo soltanto il caso della cinquantesima ottava, dove l'inarcatura tra il verso 2 e il verso 3 risulta particolarmente forte poiché cesura un predicato verbale:

⁶²¹ Praloran 2009, p. 206. Anche nella sintassi dell'ottava del *Furioso* sono frequenti le inarcature, le quali oltre ad essere «uno dei principali punti d'incidenza dello stile nel mondo del senso dell'opera, del suo dispiegamento» sono anche «un'eredità petrarchesca – o per meglio dire – dello stile 'alto' della poesia italiana, trapiantata da Ariosto in una differente struttura strofica» (Praloran 2009, p. 206).

Non così di stupore erge la fronte
incauto villanel che NON HA MAI
VISTO posar sul bel nostro orizzonte
l'arco celeste con suoi pinti rai,
(III 67, L, 1-4).

La sede invece in cui, del tutto coerentemente, sono decisamente poco frequenti gli *enjambements* è il passaggio tra il verso 4 e il verso 5. Le inarcature tra i due distici centrali, per altro, sono tutti in schemi 6+2 o 5+3, dove è quindi necessario 'allungare' la sintassi oltre la metà, come nell'ottava xlvii:

A la cui chiara luce alzò le ciglia
quel che guardò d'Admeto i bianchi armenti,
e tutto pien di strana meraviglia
stava coi lumi e coi pensier INTENTI
IN QUESTA DEL SIGNOR SEMBIANZA E FIGLIA,
che con la fronte, e con gli occhi lucenti,
le tenebre sgombrando d'ogni intorno
a' mortali portava un più bel giorno.
(III 67, xlvii).

Solo in un paio di stanze 4+4 vi è inarcatura – debole – tra verso 4 e verso 5; la struttura rimane chiaramente bipartita, ma il passaggio tra le due metà risulta sfocato a causa del complemento ad inizio del verso 5, ancora legato alla prima quartina:

Così cantando con le penne tese
percotean l'aere lucido e sereno
i vaghi abitator del bel paese
ove vero gioir mai non vien meno,
con lei, che scorta a gloriose imprese
portò di grazie così colmo il seno,
che perch'ognor ne doni a questa e a quella,
ne rimarrà più d'altra adorna e bella.
(III 67, xlv).

Per quanto riguarda, poi, le finalità espressive di tali realizzazioni e il loro effetto stilistico sulla struttura ritmica dell'ottava, possiamo forse affermare che l'uso delle inarcature funge da contrappunto, rimanendo però entro il sistema: Tasso non vuole intaccare il «contesto metrico che le contiene»⁶²² ma semmai soltanto variarlo, come se attraverso queste *realizzazioni d'eccezione* il sistema stesso venisse, per contrasto, maggiormente definito.

4. Gli altri componimenti in ottave

Questi componimenti, editi nel quarto e nel quinto volume delle *Rime*, sono formati da un numero esiguo di stanze: una elaborazione statistica dei fenomeni sintattici riscontrati in ciascuno rischia pertanto di prestarsi a interpretazioni non del tutto oggettive. Analizzo quindi le stanze di questi testi (in tutto 53) tutte assieme, in modo che i dati relativi alla loro conformazione sintattico-argomentativa siano comparabili con quelli delle *Stanze* per Giulia Gonzaga, e servano così da termine di confronto. La conformazione sintattica che abbiamo visto delinearsi nelle *Stanze* trova sicura conferma: accostando i risultati delle schedature, appare chiaro come nei tre libri, terzo, quarto e quinto, la concezione tassiana dei meccanismi dell'ottava rima non muti affatto.

Come mostrano, nella Tabella [1], le colonne dedicate agli *Altri componimenti*, i tipi più frequenti continuano ad essere le ottave monoperiodali (circa il 35% del totale delle stanze di questi componimenti) e le ottave con una pausa centrale forte (anche queste poco meno di un terzo del totale); queste ultime, poi, diventano nel complesso di gran lunga le più diffuse se si aggiungono anche le ottave monoperiodali che possono avere una distribuzione interna riconducibile ad uno schema simmetrico: si arriva, infatti, al 45% di tutte le ottave, e il dato permette di corroborare quanto abbiamo già osservato, ovvero che la costruzione sintattica con pausa forte al centro sia la forma 'non marcata' dell'ottava tassiana. Anche in questi componimenti, inoltre, seppure con molti punti percentuali di distacco, fa seguito per frequenza la tipologia a sintassi 'larga', ovvero con struttura 6+2 o 2+6:

⁶²² Soldani 2009, p. 295.

le ottave che hanno due periodi distribuiti in tal modo, o che sono monoperiodali ma hanno una conformazione logico-argomentativa che ricalca tale schema, sono circa il 15% delle ottave totali. Residuali rimangono, infine, le stanze con schemi sintattici dispari.

Se la gestione sintattica rimane pressoché identica, si può forse notare come, diversamente da quanto accade nelle *Stanze*, in questi componimenti più tardi Tasso sembri sviluppare un certo gusto per figure di ripetizione e di parallelismo, che utilizza con funzione strutturante per corroborare la distribuzione argomentativa del materiale lessicale nei versi. Tali strutture sintattico-retoriche ricorrono solamente in due casi nelle *Stanze* per Giulia Gonzaga, per altro in una forma abbastanza attenuata di ripresa della funzione sintattica (nel primo caso accompagnata anche dallo stesso aggettivo):

E tutti i lor pensier rivolti al male,
si diedero a trovar *novi tormenti*,
novi modi di tor l'aura vitale
inanzi tempo a le mal nate genti
(III 67, viii, 1-4)

Candida nube non la chiuse intorno,
ma un nuvioletto *di diversi fiori*,
di rose nate a l'apparir del giorno,
spruzzate d'acque di celesti odori
(III 67, xxxviii, 1-4).

Nei componimenti in ottave editi nel quarto e nel quinto libro delle *Rime*, invece, questo procedimento conta diverse occorrenze. Vediamone qualche caso. Nell'ottava seguente, ad esempio, la ripresa marca l'attacco delle due quartine:

Morto son io, perché dal di ch'ai rai
[...]
morto son ai dilette e vivo ai guai
(IV 15, vi, 1-4)

mentre in questi due casi l'anafora sottolinea la struttura interna 4+2+2:

Ombra son *di colui* che mai non parte
 [...]
 di colui (lasso) che con voi comparte
 [...]
 di colui che non ha sì cara parte
 (IV 15, viii, 1-5)

Già fioriscon gl'ingegni alti et egregi,
 [...]
 già si prepongono ricche palme e pregi
 [...]
 già col suo esempio Imperadori e Regi
 [...]
 (V 186, xiv, 1-5).⁶²³

Infine, nel caso seguente la ripresa agisce «tra avvio di ottava e di distico finale, ribadendo così la struttura fondamentale data dallo schema rimico della strofa»:⁶²⁴

Vivi, veglio beato, alto sostegno
 [...]
 vivi sì lunga e sì tranquilla etade
 (V 186, xvii, 1-7).

In tutti questi casi,⁶²⁵ del tutto simili al fenomeno presente nelle ottave ariostesche per il quale Maria Cristina Cabani ha utilizzato la categoria di ‘ripresa intrastrofica’, si può notare come

pause logico-sintattiche e riprese lessicali agisc[a]no [...] in concomitanza ad individuare, all'interno dell'ottava, sottounità strofiche minori (sestina-quartina-distico). La ripresa rivela in tal modo il suo ruolo fondamentale di segnale demarcativo di due tipi di

⁶²³ Anafore di *già* si riscontrano anche nei sonetti e nelle canzoni: cfr. relativamente § III.1 IL SONETTO, par. 4 *I procedimenti anaforici*, p. 272 e § III.2 LA CANZONE, Note 515 e 517.

⁶²⁴ Cabani 1990, p. 37.

⁶²⁵ Il fenomeno è rilevato anche da Amelia Juri in altri componimenti lirici cinquecenteschi in ottava rima (cfr. Juri, *in press*).

movimento, ritmico e sintattico, i quali tendono peraltro a coincidere rafforzandosi a vicenda.⁶²⁶

Possiamo affermare, dunque, che la ripresa all'interno dell'ottava conservi anche in Tasso la doppia funzione di marcare gli snodi sintattici e allo stesso tempo di legare logicamente lo svolgimento del discorso, «risponde[ndo] ad un preciso intento formale e assurge[ndo] a vero e proprio principio costruttivo».⁶²⁷

Dando un ulteriore sguardo alle particolarissime *Stanze della lontananza*, si può notare come effettivamente esse si distinguano da un punto di vista retorico dalla 'media' degli altri componimenti, come scrive Tasso a Sanseverino. In primo luogo, in più di un'ottava si registra la presenza, oltre che delle ripetizioni in 'ripresa intrastrofica' che abbiamo appena visto, anche di iterazioni insistenti di termini. Tali ripetizioni in anadiplosi strutturano la sintassi a chiasmo o a parallelismo, come si vede nelle due stanze che seguono; ma soprattutto, e mi sembra forse l'esito più evidente, creano una tramatura fonica che si diffonde in allitterazioni e consonanze, alludendo effettivamente ad una esecuzione musicale:

Fosti amante COM'IO, COM'IO spargesti
lagrime di *dolor* Calde et amare,
e CON accenti *dolorosi* e mesti
facesti del tuo *duol* pietoso il mare;
TECO voglio io parlar, TECO, e con questi
duri lamenti miei voglio sfogare
l'interNa *pena*, ch'ogni *pena* avanza,
de la mia lūnga e dūrā lontananza.

Tu PIAGNEVI il **tu**o amor, *io* PIANGO il mīo:
ma **tu** PIAGNEVI un fuggitivo ingrato,
io, cagion del mīo duolo acerbo e rio,
il ben che volontario ho già lasciato;
tu del **tu**o amante **ti** LAGNAVI, et *io*
di me stesso mi LAGNO, che spietato,
con questa cruda amara dipartita,

⁶²⁶ Cabani 1990, p. 23.

⁶²⁷ Cabani 1990, p. 11.

ho perduto il mio bene e la mia vita.
(IV 15, ii-iii).

Inoltre, in almeno un paio di stanze, a questa tramatura formale intensa si aggiunge la presenza di interrogative retoriche incalzanti, che rendono il tono enfatico e patetico:

Oimè, DOV'È 'L MIO ben? DOV'È 'L MIO *core*?
CHI m'asconde il mio *core*, e CHI me 'l toglie?
dunque ha potuto sol **disio d'**onore
darmi fera cagion di tante **doglie**?
dunque han potuto in me più che 'l mio amore
ambiziose e troppo lievi voglie?
AHI sciocco **mondo** e cieco, AHI cruda sorte
che **ministro mi** fai de la **mia** morte!
(IV 15, v).

Qualche appunto può essere poi dedicato alle stanze in morte di Antonio Landriano, che hanno probabilmente come riferimento l'Eneide, dal momento che una di queste stanze è definita da Tasso stesso «non del tutto lontana da quell'imitazione di Virgilio». ⁶²⁸ Il passo virgiliano che Tasso si propone di imitare è con ogni probabilità quello del libro VI, in cui Anchise narra la futura morte, avvenuta prematuramente, di Marcello. La stanza cui Tasso fa riferimento è probabilmente la stanza xiv, che parrebbe riprendere il passo virgiliano ai versi 882-887:

Spogliate, accioch'io *sparga*, o verginelle,
l'urna ove **rio destin** chiude il mio core,
l'urna ch'asconde tante cose belle,
tante rare virtù, tanto valore,
de' lor bei doni E QUESTE PIAGGIE E QUELLE,
se i miei sospir non hanno arso ogni **fiore**;
e poi che *sparsa* l'ho già del mio pianto,
sparghiamola di croco e d'amaranto

“heu, miserande puer, si qua **fata aspera** rumpas,

⁶²⁸ Chemello 2002, p. 423.

tu Marcellus eris. Manibus dāte *lilia* plenis
purpureos spargam flores animamque nepotis
 HIS saltem accumulem donis, et fungar inani
 munere”. Sic TOTA PASSIM REGIONE uagantur
 aeris in campis latis atque omnia lustrant.
 (*Aen* VI, 882-887).

Si nota infatti qualche rimando intertestuale: sono ripresi i concetti dei doni offerti, del destino empio che ha prematuramente spezzato la vita, e del tributo floreale da spargere in onore del giovane, mentre i fiori da spargere (*sparghiamola* e *spargam*) sono in entrambi i testi di colore bianco (*croco* e *lilia*) e rosso (*amaranto* e *purpureos flores*). Il concetto luttuoso di ‘spargere i fiori sulla tomba’, poi, nei versi tassiani è diffranto e ampliato, dal momento che il verbo *spargere* ha tre occorrenze in polittoto. Come si vede, però, la struttura sintattica tassiana non riprende quella latina, né qui né, mi sembra, in altre stanze: se nel testo latino c’è un primo periodo ipotetico seguito da sequenze paratattiche, nel testo tassiano vi è una complessa struttura ipotattica nei primi sei versi (*spogliate... acciò ch’io sparga*). L’unico aspetto tipico della sintassi latina che Tasso sembra introiettare nella sua costruzione periodale è l’iperbato, che lui amplia abilmente in profondità.

5. Gli schemi n+2

Proviamo ora a considerare la gestione sintattica del distico finale a rima baciata nelle stanze di tipo 6+2, 2+2+2+2, 4+2+2, 2+4+2.

In generale, si può forse osservare come in queste stanze al distico di chiusura non sia conferita particolare enfasi: in primo luogo perché sono rari in Tasso i casi di «chiusa ‘sentenziosa’», tipici, ad esempio, delle ottave bembiane, e in secondo luogo perché quei «fattori retorici e ritmici»⁶²⁹ che pure si trovano nel distico conclusivo non sono esclusivi della posizione finale, ma ritornano anche in calce a strofe con struttura differente da n+2, oltre che in distici diversi dall’ultimo. Quelli che ricorrono a marcare il distico finale, dunque, sono fenomeni sintattici

⁶²⁹ Juri 2016, p. 61.

‘aspecifici’, e consentono, seppur debolmente, di «enfaticizzare la chiusa»⁶³⁰ non tanto perché caratteristici solo dei due versi finali, ma perché, qui come in altre posizioni, scolpiscono il profilo ritmico del distico e ne ribadiscono l’indipendenza sintattica da ciò che lo precede. Le dinamiche che provo ad elencare non sono dunque *propriamente* conclusive, ma sono rifunzionalizzate in tal senso dal contesto ritmico.

Si riscontra, innanzitutto, un buon numero di casi in cui il verso conclusivo contiene una dittologia: III 67, xlix, 7-8 «così fiso mirando a poco a poco / scorsero *un altro sole, un altro foco*»; V 187, xiv, 7-8 «e poi che sparsa l’ho già del mio pianto, / spargiamola *di croco e d’amaranto*»; V 188, i, 7-8 «ma ciò fia vostro don, ché non è dato / loco a me *sì sovrano e sì pregiato*». In qualche caso, poi, alla dittologia al verso 8 corrisponde una coppia coordinata al verso 7, che connota ulteriormente il distico finale, come IV 15, iv, 7-8 (con epifrasi) «ma *sì breve* è la gioia *e sì fugace* / ch’io non ho col disio *tregua né pace*», o come IV 15, xv, 7-8 «ch’io starò in questo loco *ermo et oscuro* / a piagner il mio fato *accerbo e duro*». Può accadere inoltre che alla dittologia al verso 7 faccia seguito un elenco al verso 8, come in III 67, xxvii, 7-8 «et or le fixe stelle, et or l’erranti, / e gli anni, e i mesi, e i dì presti e volanti». In almeno un paio di casi, infine, la dittologia è presente solamente al verso 7: si crea così un contrappunto ritmico tra il penultimo verso, caratterizzato da un passo doppio, e l’ultimo, che invece scorre veloce e unitario, come si vede in III 67, xlv, 7-8 «anzi ad ognor *più fresca e più fiorita* / di lei godrete ne l’eterna vita» o in V 186, xvii, 7-8 «vivi *sì lunga e sì tranquilla etade*, / ch’ognor s’ammiri fra le cose rade».

Si nota, inoltre, una serie di altri fenomeni sintattico-argomentativi più o meno efficaci in direzione conclusiva. Ad esempio, in un certo numero di stanze l’ultimo verso è caratterizzato da un ordine marcato dei costituenti; così accade ad esempio in III 67, xviii, 7-8, in cui si nota l’inversione del genitivo sul nome, «venner per gir con la felice Donna, / *del mondo e del suo onor* salda colonna», o in III 67, xxxv, 7-8, dove l’anastrofe coinvolge invece oggetto e verbo, «e con l’ardor che nel tuo petto invio / *le genti accenderai* de l’amor mio». Frequenti sono poi, in questa categoria, i casi con slittamento latineggiante del verbo in posizione

⁶³⁰ Juri 2016, p. 65.

finale: III 67, vi, 7-8 «le quali in vece d'acque fresche e grate, / di sanguigna rugiada *eran bagnate*»; III 67, xlv, 7-8 «quando cacciate le notturne larve, / la pargoletta al suo bel regno *apparve*»; III 67, li, 7-8 «né senza pianto indietro si rivolse, / cotanto di partir da lei *si dolse*».

Un effetto risolutivo può essere dato anche dall'alternarsi, nel distico finale, di un verso con pausa centrale e di uno invece unitario; se il verso con pausa centrale è il penultimo, l'ultimo endecasillabo trarrà particolare evidenza intonativa, anche per il fatto di essere caricato della forza di una seppur debole inarcatura: III 67, ii, 7-8 «prestami l'ali, sì che con l'ingegno / mi lievi di sue lodi al vero segno»; III 67, xxxiii, 7-8 «basciolla in bocca, e le mandò nel core / eterno foco del suo santo amore»; V 188, i, 7-8 «ma ciò fia vostro don, ché non è dato / loco a me sì sovrano e sì pregiato».

A volte si rileva al verso 7 «[la] presenza di un inciso con funzione di rallentamento [...] che prepara poi lo scoccare del verso di clausola». Tale fenomeno, come rileva Blasucci, parrebbe contribuire a rendere «meno meccanica la successione dei due versi a rima baciata».⁶³¹ III 67, xiv, 7-8 «Dettami, *Donna de le sante scole*, / sensi del merto suo degni e parole»; IV 15, ii, 7-8 «l'interna pena, *ch'ogni pena avanza*, / de la mia lunga e dura lontananza»; V 186, vi, 7-8 «e portar, *dal Ciel scesi*, in lunga schiera / a l'orecchie di Dio l'umil preghiera»; V 187, viii, 7-8 «testimonio n'è il Ciel, *che m'ode e vede*, / e le ricchezze mie lieto possiede». La contrapposizione tra la struttura del verso 6 e quella del verso 7 conferisce allora a quest'ultimo un «massimo di fluidità e di agevolezza ritmica».⁶³² Altre volte invece «possono verificarsi dei casi esattamente inversi a quelli esaminati finora: e cioè che a un verso [...] unitario e senza pause faccia seguito un verso ripartito in due o più membri (anche qui per mezzo di incisi o di termini coordinati), con effetti ugualmente risolutivi di contrappunto ritmico».⁶³³ Il fenomeno è in Tasso più raro, ma se ne citi ugualmente un paio di esempi: III 67, lvi, 7-8 «onde dice talor colmo di guai: / sto sempre seco, e non l'enfiammo mai!»; V 188, ii, 7-8 «ch'ombra fora di gloria oscura e frale / la mia, non chiara, vera et immortale».

⁶³¹ Blasucci 2014, p. 25.

⁶³² Blasucci 2014, p. 20.

⁶³³ Blasucci 2014, p. 25.

Anche la distribuzione degli ictus nel distico finale, inoltre, può concorrere a sottolineare la chiusa: la presenza dello stesso ritmo negli ultimi due versi, infatti, sembra contribuire a sigillare l'ottava, come accade in III 67, lix, 7-8, con due versi marcati da contraccento di sesta e settima: «e cotanto splendòr prènde da quella, / che rende sua beltà sèmpre più bella»; o in III 67, lxvii, 7-8, in cui gli ultimi due versi hanno identico profilo ritmico, con accenti in 1^a 4^a 8^a 10^a, «pregàndo lùì che del suo ardòr veràce / gli accènda il còr con la sua sànta fàce».⁶³⁴ Si noti però come sia vero anche l'opposto, ovvero che anche «la variazione di accenti rispetto al verso precedente» può comportare una «evidenziazione melodica dei versi di clausola»; in particolare, quando solo l'ultimo endecasillabo ha accento sulla prima sillaba, si produce una sorta di accelerazione in ultima sede: III 67, iii, 7-8 «e caggian fior dal ciel di Citarea, / mèntrè ch'io canto esta terrena Dea»; III 67, xxxvii, 7-8 «spiegò qua giù le sue purpuree piume / cìnta dai raggi del divino lume»; V 186, xiii, 7-8 «e la già tanto sospirata invano / pàce verrà col verde olivo in mano».

Come si può osservare se si scorrono rapidamente gli esempi fin qui riportati, sono frequenti i casi in cui nel distico conclusivo si svolge un'unica proposizione o un unico periodo; questi casi, come ben sottolinea Praloran, sono «simili a quel tipo di finale a quartina in cui si riconosce una leggera pausa fra le due coppie di versi. L'unica differenza sta nel fatto che nel caso dello schema n+2 il distico a rime bacciate è più autonomo sintatticamente e semanticamente».⁶³⁵ Molte di queste dinamiche sintattico-ritmiche sono, infatti, facilmente rintracciabili anche nei distici finali, sintatticamente non autonomi, di stanze di tipo 4+4. Si veda solo qualche esempio: III 67, xx, 5-8, con penultimo verso cesurato e ultimo unitario, «chi vol sentir come ne l'alte scole / si canti senza al Cielo inalzar l'ale / oda parlar costei, né cerchi poi / trovar pari dolcezza unqua fra noi»; III 67, xxiii, 5-8, con anastrofe in chiusa, «e lei, che tutta pura era et umile, / lavata prima sette volte e sette / d'ardente carità nel fiume eterno, / de la fattura sua pose al governo»; III 67, v, 5-8, con tre versi in elenco e ultimo unitario, «lasciaro in vece lor odio, furore, / guerra, pianto, sospir, tormento e foco, / che di fiamme, di sangue e di ruine / ricoperser del mondo ogni confine».

⁶³⁴ Su questo aspetto cfr. *supra*, § I. IL VERSO, par. 22 *L'endecasillabo nelle ottave*.

⁶³⁵ Praloran 1988, p. 155.

Possiamo inoltre aggiungere un'ulteriore considerazione cogliendo la suggestione che viene dallo studio di Blasucci sulle stanze del *Furioso*, ovvero che nella tipologia 4+4, «per 'versi di clausola'» si possono intendere non solo gli ultimi, «ma [...] anche i quarti, per i quali vengono a riprodursi presso a poco le stesse condizioni dei versi terminali: risulta così l'ottava divisa in due parti simmetriche, con la possibilità di due clausole sufficientemente distanziate, di cui la seconda si distinguerà dalla prima grazie alla maggiore intensità di suggello offerta dalla rima baciata».⁶³⁶ Se si prendono quindi in esame per un istante anche i versi 3-4 delle ottave 4+4, si noteranno gli stessi fenomeni sopra elencati per le quartine di chiusura. In alcuni distici vi è la contrapposizione ritmica tra un verso bipartito e un verso unitario:

III 67, vii, 3-4 sviate da' desii, volser la mente / a cercar di piacer strade novelle
 III 67, lvii, 3-4 di più gradito ardor, di più gentile / ella mal grado suo gli scalda il petto
 III 67, lxxiii, 3-4 spenger volete, che 'l famoso monte / tutto cercato con le Muse avete

In alcuni casi al verso 4 invece ritroviamo un ordine marcato dei costituenti in funzione conclusiva:

III 67, x, 3-4 pensò mandar in questo umano stato / di sua vera beltate il più bel pegno
 III 67, xii, 3-4 spoglia dei varii fior l'erba novella, / di vaga rosa le pungenti spine

In altri casi, infine, è presente la dittologia, che, nonostante conosca veramente una diffusione inflazionante nei testi tassiani, se in posizione risolutiva mantiene comunque una certa dinamica di chiusura:

III 67, xiv, 3-4 a cui se non aggiunge alto pensiero, / qual penna fia che la depinga o scriva?
 III 67, xli, 3-4 e porteranno al mare il lor tesoro /col corno pieno, e con le faccie liete
 III 67, xlv, 3-4 de l'alme eterne la felice schiera / con le fronti restò pallide e meste

Tali fenomeni, come abbiamo detto, non sono esclusivi, e sono dunque presenti anche in ottave con altra conformazione sintattica. Tuttavia, se li

⁶³⁶ Blasucci 2014, pp. 19-20.

consideriamo nel loro contesto ritmico, senz'altro collaborano a sancire una sorta di chiusa 'mediana' che da un lato sottrae inevitabilmente un po' di forza al distico finale, dall'altro corrobora la percezione di un primo movimento sintattico nei primi quattro versi strutturato in modo tale da essere del tutto equivalente al secondo, nei secondi quattro.⁶³⁷

6. Connessioni interstrofiche

Possiamo notare come lo spettro degli schemi sintattici tassiani sia troppo ridotto perché si riesca a verificare davvero la capacità autoriale di adeguare la sintassi alle circostanze e alla semantica. Il grado di duttilità delle strategie di argomentazione sulla base del contesto, dunque, è forse realmente intuibile soltanto nelle connessioni interstrofiche, come vedremo.

Una prima modalità di collegamento tra le ottave è quella di carattere strettamente sintattico, in cui un unico periodo (inteso come principale e subordinate) si allunga su più stanze successive. Per tale fenomeno possiamo prendere in prestito la categoria di '*enjambement* d'ottava'⁶³⁸ o di 'sovraincarnatura'.⁶³⁹ in entrambi questi autori, la categoria è utilizzata per indicare quei casi «in cui accade che il flusso sintattico oltreché narrativo scorra senza interruzioni da stanza a stanza». ⁶⁴⁰ Tale categoria parrebbe essere presente, nelle narrazioni in ottava, per esigenze di *variatio*: «un discorso 'diviso' tra unità strofiche [...] non può far dimenticare che la presenza di ottave 'aperte' è un tratto piuttosto comune nella tradizione canterina e cavalleresca anche se sempre minoritario rispetto alla tendenza principale». ⁶⁴¹ Utilizzeremo qui la categoria di

⁶³⁷ Che la struttura 4+4 sia intimamente connaturata all'ottava tassiana e agisca quasi come matrice immanente è un rilievo che trova forse conferma anche a livello ritmico-prosodico. Spesso, infatti, all'interno delle ottave riconducibili a schemi 4+4, il profilo ritmico degli endecasillabi assume quasi 'funzione strutturale' coadiuvando alla ripartizione di distici e quartine. Per tali questioni, rimando al § I. IL VERSO, par. 22 *L'endecasillabo nelle ottave*.

⁶³⁸ Limentani 1984, p. 69.

⁶³⁹ Praloran 1988, p. 175.

⁶⁴⁰ Praloran 1988, p. 175.

⁶⁴¹ Praloran 1988, p. 175. Lo stesso afferma anche Limentani: «In certo senso, nell'atto in cui l'ottava con gli elementi suoi propri elabora e lievita la sua parcella di racconto, essa si costituisce come

‘sovrainarcatura’ con un’accezione restrittiva, ovvero associandola a quei casi in cui un unico periodo (inteso come principale + subordinate) si estende su due o più ottave. Si può notare allora come il fenomeno, se circoscritto in tal modo, sia numericamente assai ridotto nelle stanze tassiane: in tutti i componimenti in ottave (sia le *Stanze* che i testi degli ultimi due libri), si contano solamente 6 passaggi di strofa collegati tramite sovrainarcatura (circa il 5% del totale dei passaggi strofici). Per procedere all’analisi di queste inarcature d’ottava, è prima di tutto necessario distinguere le attestazioni di tipo anaforico da quelle di tipo cataforico poiché, in effetti «le due modalità [...] agiscono diversamente sulla ricezione».⁶⁴²

Sono di tipo anaforico i passaggi di ottava che seguono l’ordine sintattico diretto principale-subordinata: l’aggiunzione della subordinata posposta nell’ottava seguente non può essere prevista dal lettore e dunque «l’effetto è quello di un discorso intonazionalmente ‘continuo’, ma che appare così solo in un secondo momento». Si contano solamente due occorrenze di tal tipo, entrambe nelle *Stanze* per Giulia Gonzaga; in entrambe si può cogliere come la dilazione inattesa del discorso provochi una «dialettica tra continuo-discontinuo, tra il continuo semantico e il discontinuo metrico, e il discontinuo che poi appare invece continuo della sintassi».⁶⁴³ Un esempio è dato dal passaggio tra le ottave III 67, lxxiii-lxxiv; nella prima delle due stanze, la proposizione reggente giunge nel distico di clausola dopo la prolessi di un vocativo espanso da relative e di una subordinata condizionale. L’intonazione conclusiva dei versi vii-viii, sottolineata dalla posizione finale del verbo, rende del tutto inattesa la riapertura della linea frastica da parte della subordinata finale contenuta nella seconda stanza:

Voi cui benigno Apollo il puro fonte

monade autosufficiente; certo essa può dissuggellarsi con l’artificio [...] dell’*enjambement* d’ottava [...], ma questo fenomeno, di cui del resto nessun autore s’è sentito di fare un uso prolungato [...], non è che la conferma dell’affermazione precedente» (Limentani 1984, p. 69).

⁶⁴² Praloran 2009, p. 216. Maria Cristina Cabani, a questo riguardo, distingue l’*enjambement* interstrofico (sempre cataforico) da altre forme di ‘prolungamento’ (che sarebbero allora assimilabili alle sovrainarcature anaforiche): il primo «presuppone infatti una sospensione sintattica del primo movimento, generando in tal modo l’attesa di un suo completamento nella successiva unità metrica»; nelle seconde, invece, «la proposizione aggiunta non è predeterminata dall’incompletezza sintattica dell’ottava precedente» (Cabani 1990, p. 65).

⁶⁴³ Praloran 2009, p. 214.

apre, qualora l'onorata sete
spenger volete, che 'l famoso monte
tutto cercato con le Muse avete,
se bramate con glorie altere e conte
uscir del fondo de l'eterno lete,
consacrate a costei le vostre penne,
che per far ricco il Mondo in terra venne.

*Acciò poscia ch'avrà mill'anni e mille
sepolti il tempo, de la costei gloria
ardin nel mondo ancor l'alte faville
nel dotto sen d'ogni purgata istoria;
e sì come di Cesare e d'Achille
si serba ognor fra noi chiara memoria,
viva di Iulia il glorioso nome
mentre spiegherà il Sol l'aurate chiome.*

Il secondo caso di sovraincarnatura anaforica è alle ottave III 67, xxxiii-xxxiv. A differenza del caso precedente, in cui la sintassi avvolge interamente le due stanze, qui la subordinata occupa solamente il primo distico della seconda ottava, introducendo un discorso diretto:

Indi disposto di mandarla in terra,
e seco l'aurea etate e i di felici,
e quel ben che lassù rinchiude e serra
ne le fiorite sue vaghe pendici,
acciò che 'l mondo dopo tanta guerra
avesse pace, e tutti i Cieli amici,
basciolla in bocca, e le mandò nel core
eterno foco del suo santo amore.

*Dicendo col parlar suo saggio e piano,
ne l'aspetto qual suol grave et umile:
Figliola, [...]*

La modalità con cui avviene il trapasso tra le stanze, tuttavia, mi sembra la medesima: anche qui il distico conclusivo della prima ottava è caricato della tensione sintattica dovuta alla lunga prolessi delle subordinate contenute ai versi 1-6; inoltre, la pausa al verso 7 e l'aggiunzione coordinata di una seconda

proposizione inarcata sul verso 8 sembrano rilanciare la sintassi verso la conclusione. *Mutatis mutandis*, il gerundio in attacco alla stanza successiva sembra avere, forse, le caratteristiche di una «cadenza d'inganno», dal momento che anche qui «ci aspettiamo un [...] gradino alla fine dell'ottava, che coincida con la pausa metrico-elocutiva, e invece, al posto del discontinuo sintattico, viene il continuo, con un effetto di accelerando inatteso». ⁶⁴⁴

Più frequente, con 4 attestazioni, è invece la sovraincatura di tipo cataforico, che al contrario è «del tutto attesa perché implicita nella forma di costruzione». ⁶⁴⁵ In questi casi, il passaggio tra ottave è suturato dalla transazione tra la subordinata prolettica e la principale. Un primo caso inizia nel prosiegua dell'ottava III 67, xxxiv che abbiamo appena citato: nelle *Stanze* per la Gonzaga, le tre ottave che contengono il discorso di Dio alla creatura sono caricate di tensione sintattica. Se il passaggio tra xxxiii e xxxiv, come abbiamo visto, era di tipo anaforico, il passaggio tra xxxiv e xxxv è invece cataforico. Il completamento sintattico, che è quindi atteso all'inizio dell'ottava xxxv, è tuttavia ulteriormente ritardato dal raddoppiamento della subordinata finale. La dialettica tra la discontinuità metrica e la continuità sintattica è quindi ulteriormente complicata:

Figliola, del mio amore e di mia mano
bella fattura, e pegno alto e gentile,
acciò che l'infelice stato umano,
or più che giamai fosse oscuro e vile,
torni com'era pria chiaro e pregiato,
e sia 'l viver là giù lieto e beato;
Acciò che l'alme, che quindi mandai
a vestir di mortal caduco velo,
volgano al suo fattor le luci omai
piene di santo e di celeste zelo,
ricca più d'altra al mondo TE N'ANDRAI
del vero ben, de le virtù del Cielo;
E con l'ardor che nel tuo petto invio
le genti ACCENDERAI de l'amor mio.

⁶⁴⁴ Praloran 2009, p. 210.

⁶⁴⁵ Praloran 2009, p. 215.

Le altre occorrenze hanno realizzazioni più lineari, come si vede in queste due stanze che contengono una struttura analogica di «notevole eleganza»:⁶⁴⁶

*Qual virginella semplicetta e pura,
che sin allor entro un albergo ascosa
abbia tenuto la paterna cura,
poscia che fatta l'han novella sposa
o sue proprie bellezze o sua ventura,
sen va per la città vaga e bramosa
gli occhi volgendo ove 'l desio la mena,
e di stupore e di diletto piena;

così la Donzelletta umile e queta
volgendo i lumi desiosi intorno
risguardava talor quel bel pianeta
che ne riporta in grembo il novo giorno,
talor la Luna, ch'or turbata or lieta
fa ne l'ultimo Cielo il suo soggiorno,
et or le fixe stelle, et or l'erranti,
e gli anni, e i mesi, e i dì presti e volanti.
(III 67, xxvi-xxvii).*

La comparazione, che altrove abbiamo visto scandire geometricamente le ottave con distribuzione 4+4, si estende qui al di fuori del limite di una singola strofa:⁶⁴⁷ nella prima delle due stanze è contenuta la subordinata comparativa, mentre la principale è rimandata nella seconda. In chiusa alla prima e in attacco alla seconda ottava, inoltre, lo stesso verbo al gerundio è ripetuto con chiasmo dei complementi oggetto (*gli occhi volgendo – volgendo i lumi*): il raddoppiamento suggella il parallelismo tra la *verginella semplicetta e pura* e la *Donzelletta umile e queta*, già avvicinate dall'uso del diminutivo e dalla presenza della dittologia aggettivale. L'attacco in subordinata è anche nella prima delle due ottave che seguono:

Poi che 'l timone e le chiavi e la verga

⁶⁴⁶ Praloran 2009, p. 217.

⁶⁴⁷ Di Iasio rileva come nell'*Amadigi* «la distribuzione del paragone su due ottave» diventi prassi consueta: «tale modulo implica così la presenza di un periodo di sedici versi, con una misura sintattica che va ben oltre, quindi, quella dell'ottava monoperiodale» (Di Iasio, *in press*).

*hai dato de la barca e del tuo ovile,
perché come solea non si disperga
questa tua greggia mansueta, umile,
o nel profondo mar non si sommerga
il legno, con la merce alta e gentile,
a pastor cauto et a nocchier sì saggio,
che di lupo o di mar non teme oltraggio,*

FA' TU, SIGNOR, CHE 'L FILO IN LUNGO TIRI
 DE LA SUA VITA L'IMPORTUNA PARCA,
tanto che il sol più lustri il mondo giri
con la quadriga sua di luce carca,
onde l'afflitta Italia ne respiri,
e con favor di così gran Monarca
torni ogni colle, ogni sua spiaggia aprica,
ai primi onori, a la bellezza antica. –
 (V 186, vi-vii).

In queste due ottave, la disposizione della principale all'inizio della seconda ottava rende la reggenza perno di un chiasmo sintattico tra la prolessi delle subordinate nella prima ottava e l'analessi di quelle che seguono in verbo, nella seconda stanza. Per altro, in entrambe le ottave ad una subordinata di primo grado fanno seguito parallelamente due subordinate di secondo grado tra loro coordinate. Nell'ultima occorrenza riscontrabile nelle ottave tassiane, invece, la mancata sincronia tra confine metrico e continuità discorsiva è causa di frazionamenti interstrofici, dal momento che il modulo *Vocativo + Rel*, che consideriamo a tutti gli effetti assimilabile ai casi di prolessi della subordinata, non occupa interamente la prima ottava ma solamente i suoi ultimi 4 versi:

et ei con stola di color di rose,
 vestito di sottil, candido velo,
 così cantava in voci alte e pietose,
 converso il volto e i suoi pensieri al Cielo:
– O sommo Iddio gran padre de le cose,
che con paterno et amoroso zelo
hai dato a noi mortali e spirto e vita,
che senza il nostro error fora infinita,

*tu festi il cielo e l'altre cose belle,
 co' duo lumi maggior, la luna e 'l sole,
 e quello ornasti di cotante stelle
 quante non have april rose e viole,
 queste facendo fisse, erranti quelle
 girar intorno a la terrena mole,
 onde poi fanno con ordine eterno
 autunno, primavera, e state e verno.*
 (V 186, iii-iv).

Se poi, come fanno Limentani e Praloran, si estende il concetto di 'sovraincaturatura' anche a tutte le ottave collegate alla precedente tramite una congiunzione coordinativa (in particolare copulativa, avversativa, o conclusiva), possiamo anche aggiungere che, nel caso appena citato, la prima delle due ottave risulta divisa in due quartine, la prima collegata 'anaforicamente' alla strofa precedente tramite congiunzione copulativa *e*, e la seconda legata 'cataforicamente' all'ottava seguente mediante prolessi della subordinazione.

Utilizzando un concetto più esteso di sovraincaturatura anche nel resto delle ottave tassiane, ai 6 passaggi di ottava che abbiamo appena osservato si dovranno sommare tutti i casi in cui «accade che il flusso sintattico oltreché narrativo scorre senza interruzioni da stanza a stanza»: ⁶⁴⁸ i passaggi tra ottave 'aperte', ovvero saldati sia con congiunzioni coordinanti che con congiunzioni subordinanti, sale in questo modo al 20% del totale dei passaggi di ottava. La continuità narrativo-discorsiva si manifesta, in questi casi, tramite coordinazione copulativa:

*per la strada de' sensi s'inviaro,
 ov'è poca dolcezza, e molto amaro.
 E tutti i lor pensier rivolti al male,
 si diedero a trovar novi tormenti*
 (III 67, vii-viii)

*e poi che sparsa l'ho già del mio pianto,
 sparghiamola di croco e d'amaranto;
 e di ghirlande e di pregiato alloro*

⁶⁴⁸ Praloran 1988, p. 176.

coronate l'insegne ond'ell'è adorna,
(V 187, xiv-xv)⁶⁴⁹

o vira in direzione conclusiva, quando nella nuova stanza sia contenuta una conseguenza di quanto esposto nella precedente:

lo prese alta pietà del cieco mondo.
Onde per ritornar vago e beato,
com'era ne' prim'anni, il basso regno,
pensò mandar in questo umano stato
di sua vera beltate il più bel pegno,
(III 67, ix-x).

Solamente in un caso la sintassi prosegue tramite congiunzione avversativa.⁶⁵⁰ La stanza, che si trova all'interno di una serie di ottave che contengono la *descriptio puellae* e che è introdotta da *ma*, pare contrapporre l'effetto della voce della donna, capace di fermare il Sole, a quello delle altre parti del corpo di lei:

il mento, ch'ad ogn'altro il pregio tolle,
il collo e 'l petto, ove valor dimora,
u' castitate alberga, e leggiadria,
lodilo Amor, ch'ivi si nutre e cria.
Ma l'angeliche voci e le parole,
proprie di Dio, e non d'uomo mortale,
fanno fermar a mezzo giorno il Sole
(III 67, xix-xx).

Come si evince dagli esempi appena riportati, il collegamento tramite coordinazione è di natura anaforica, poiché il discorso prosegue oltre la discontinuità metrica attraverso la riapertura inattesa della linea sintattica. È bene

⁶⁴⁹ In questo caso, il passaggio tra le stanze è turbato dal fatto che il primo verso della nuova ottava sembra contenere altri complementi retti da *sparghiamola* e non i complementi retti dal nuovo predicato *coronate*.

⁶⁵⁰ Precisando questa affermazione, si sottolinea che altre ottave sono introdotte dalla particella *ma*. Tuttavia in alcuni casi il *ma* introduce una interrogativa retorica, con funzione quindi piuttosto rafforzativa che avversativa rispetto a quanto precede; in altri casi invece si tratta evidentemente di un semplice segnale discorsivo (GGIC III, p. 245).

ricordare però che in tutti i casi tassiani «i nessi connettivi investono l'intera unità strofica o una parte consistente di essa, sì che in questi casi non si origina uno squilibrio, bensì si verifica una dilatazione dello spazio strofico che guida lo svolgimento tematico»: di conseguenza, «non se ne deve [...] dedurre una progressione della narrazione franta, poiché sembra prevalere la percezione dell'anaforicità come vettore di continuità e fluidità piuttosto che quale strumento atto a destabilizzare l'orizzonte di attesa».⁶⁵¹

Si segnalano, in coda a queste forme sintattiche di connessione interstrofica, alcuni casi in cui il legame tra ottave, seppur presente, è minimo e troppo debole per essere schedato. Si tratta dei passaggi con nesso relativo, nei quali appunto, come nota anche Amelia Juri, «la debolezza della connessione fa sì che non si istauri una vera e propria sovraincarnatura»:⁶⁵²

quando cacciate le notturne larve,
la pargoletta al suo bel regno apparve.
A la cui chiara luce alzò le ciglia
quel che guardò d'Admeto i bianchi armenti,
(III 67, xlv-xlvii)

o dell'unica attestazione di legame 'ricapitolativo', rilevato anche nelle *Stanze* di Bembo (11-12: «...Che regga il carro, e sì ven' gite a volo". // Così detto disparve, e le sue chiome»):⁶⁵³

torni ogni colle, ogni sua spiaggia aprica,
ai primi onori, a la bellezza antica. —
Così detto si tacque il sacerdote,
(V 186, vii-viii).

Una sola è anche l'occorrenza di *che* paracoordinativo nel passaggio di strofa; anche qui la debolezza della connessione non permette di considerare le due ottave parti del medesimo periodo complesso:

⁶⁵¹ Juri 2016, p. 73.

⁶⁵² Juri 2016, p. 74.

⁶⁵³ Juri 2016, p. 78.

e diran sospirando: O santa Diva,
beati gli occhi che ti vider viva!
 Che se l'imagin sol di tua beltate
 rende bella del mondo ogni pendice,
 potria la vita far l'alme beate
(III 67, lxx-lxxi).

Infine, si noti la dialettica continuo-discontinuo che si instaura nel passaggio tra un *verbum dicendi* e il discorso diretto. In questi casi di fatto il confine sintattico tra le due stanze è netto, contenendo ciascuna un periodo grammaticamente autonomo, ma il legame logico-argomentativo rimane evidente e l'annuncio del discorso in chiusa d'ottava comporta una certa tensione verso l'ottava successiva:

cantando in dolce e diletto stilo:
 Or potrà 'l Mondo andar ricco et altero
(III 67, xxxviii-xxxix)

volgendo il fuso, e *cominciando un canto*
più vero degli oracoli di Manto:
 – O splendor de l'Italia, essemplio vero
 d'immacolato onor, la cui virtute
(V 186, xi-xii).

In ogni caso, si può affermare che le sovraincarnature comportino sempre, talvolta in modo manifesto, talvolta più debolmente, un certo grado di dipendenza tra le stanze, e dunque determinino una conseguente perdita di autonomia delle stesse. Vi sono invece altre forme di connessione strofica, di natura retorica, che portano «continuità, pur garantendo il pieno rispetto dell'unità e autonomia strofica». ⁶⁵⁴ Tali meccanismi di ripresa, che consentono il recupero e il rilancio del discorso tra un'ottava e la successiva, sono stati studiati da Maria Cristina Cabani e da Marco Praloran, di cui prendiamo a prestito le categorie di classificazione.

In primo luogo osserviamo come nelle stanze tassiane siano presenti casi di ripresa anaforica, nei quali si trova in incipit di ottava la ripetizione di un elemento

⁶⁵⁴ Praloran 1988, p. 179.

lessicale presente nella chiusa della stanza precedente, in anadiplosi o con variazione. Si tratta di quelle che Praloran ha chiamato ‘connessioni di equivalenza’, utilizzando una categoria già di Santagata.⁶⁵⁵ Queste riprese in ‘capfinidad’, che sono «caratterizzate da un evidente impulso enfatico» e che spesso giocano sull’ordine delle parole ripetute «con finalità ritmiche ed espressive»,⁶⁵⁶ sono particolarmente diffuse nelle quindici *Stanze della lontananza*, che Tasso scrisse per musica. Probabilmente i giochi di ripetizione e di ripresa esibita tra i versi liminari delle strofe risultano funzionali ad una interpretazione ritmico-musicale, e portano a un «sovrappiù di intensificazione emotiva».⁶⁵⁷

con questa cruda amara dipartita,
ho perduto il mio bene e la mia *vita*.

Vita de la mia *vita*, egli è pur vero
ch’io *vivo* senza voi misero e solo

(IV 15, iii-iv)

Ahi sciocco mondo e cieco, ahi cruda sorte
che ministro mi fai de la mia *morte*!

Morto son io, perché dal dì ch’ai rai

(IV 15, v-vi)

da questi infermi non *occhi*, ma fonti,
che fur nei danni miei s’ingordi e pronti.

Lume degli *occhi* miei chiaro e sereno,

(IV 15, vi-vii)

ch’io *son ombra* DI QUEL che parla e scrive.

Ombra son DI COLUI che mai non parte

(IV 15, vii-viii).

A questo riguardo si possono ricordare le parole di Maria Cristina Cabani, la quale afferma che «sul piano ritmico la figura [della ripresa] contribuisce alla demarcazione dei confini di stanza, ma anche all’inserimento di quest’ultima

⁶⁵⁵ Santagata 1979, p. 45.

⁶⁵⁶ Praloran 1988, p. 181.

⁶⁵⁷ Praloran 1988, p. 180.

all'interno di un discorso 'saturato', in un gioco di chiusura-riapertura che, potenziando al massimo la singola unità, consente contemporaneamente una continuità narrativa». ⁶⁵⁸

Come accade anche nel *Furioso*, però, «non si hanno, il più delle volte, riprese di porzioni testuali fra loro sovrapponibili, ma iterazioni di termini diversamente collocati all'interno dei loro specifici contesti». ⁶⁵⁹ In almeno un caso, ad esempio, si può incontrare quel procedimento di ripresa per cui l'inizio della seconda stanza «ha funzione di *condensazione* degli elementi diluiti» ⁶⁶⁰ nella coda della prima ottava, come si vede nell'esempio seguente:

accoglietelo lieta e con adorno
affetto di *pietà*, onde rallumi
la fiamma del desio dolce e gentile
tal che 'l vostro si mostri al mio simile.
Accoglietel pietosa, e 'n mezzo a quello
(IV 15, xii-xiii).

Altre volte, invece, «le variazioni comportano [...] l'uso della sinonimia o della progressiva integrazione di elementi, operando dunque anche sul piano semantico»: ⁶⁶¹

a *l'orecchie* DI DIO l'umil preghiera.
L'udio 'L MOTOR ETERNO, e con quel riso
(V 186, viii-ix)

dirassi almen che *questo oscuro inchiostro*
fe' chiaro quanto seppe il nome vostro.
Forse averrà che *queste carte* ancora,
lucide con l'ardor de' vostri raggi,
(III 67, lxviii-lxix)

di questa *di virtù sola fenice*,

⁶⁵⁸ Cabani 1990, p. 70.

⁶⁵⁹ Cabani 1990, p. 71.

⁶⁶⁰ Cabani 1990, p. 71.

⁶⁶¹ Cabani 1990, p. 72.

e 'l mondo cominciò farsi felice.

Santa beltà, che come in propria siede

(III 67, liii-iv)

onde poi fanno con ordine eterno

autunno, primavera, e state e verno.

Tu con *un vago variar de l'ore*

(V 186, iv-v).

La variazione può agire anche per antitesi:

scender dal Ciel per abitar con loro!

Ben dovrebbero *alzar* archi et altari

(III 67, lxxi-lxxii)

o per polittoto:

s'udì più volte dal gran Re del Cielo,

né senza pianto indietro si rivolse,

cotanto di partir da lei si dolse.

Già *s'udiva* qua giù l'alta armonia

de l'angeliche voci, e 'l dolce canto

(III 67, li-lii)

oppure può portare alla sostituzione di un concetto con un pronome che lo compendi
e lo incapsuli anaforicamente:

togliendogli ogni cibo amaro e grave

pascetel d'un *piacer* dolce e soave.

Questo fia guiderdon gentile e degno

de la mia pura, inviolabil fede,

(IV 15, xiii-xiv)

e cotanto splendor prende da *quella*,

che rende sua beltà sempre più bella.

Chiunque *costei* mira intento e fiso

(III 67, lix-lx).

Anche in questi casi, ad ogni modo, è indubbia la «completa autonomia sintattica della stanza aperta da ripresa, garantita dall'iterazione, puntuale o sinonimica, di tutti gli elementi necessari». ⁶⁶²

In almeno un caso, poi, la ripresa lessicale tra le due stanze non è limitata alle zone liminari della strofa, ma è disseminata in tutta la lunghezza delle ottave:

Né perch' *Amor volgar*, di sua beltate
bramoso, intorno al freddo cor s'aggiri,
per accender il foco di pietate
col vento de le penne e de' sospiri,
può il duro ghiaccio mai di castitate
con la fiamma SCALDAR de' suoi desiri,
onde dice talor colmo di guai:
sto sempre seco, e non l'ENFIAMMO mai!

Anzi d'ogni desio mondano e vile
spogliandol, piena di sincero affetto,
di più gradito ardor, di più gentile
ella mal grado suo gli SCALDA il petto,
ACCENDENDO con l'esca e col focile
che le diè in Cielo il suo Padre diletto
in lui quel foco, e quella chiara fiamma
che del l' *amor di Dio* gli Angeli infiamma.

(III 67, lvi-lvii).

Il legame per 'sostituzione' implicato da *anzi* (per riprendere la terminologia utilizzata da Amelia Juri per un analogo passaggio nelle stanze di Bembo, xviii-xix: «ch'ancor la bella machina superna / altri che tu, non volge e non governa. // Anzi non pur Amor le vaghe stelle») ⁶⁶³ è corroborato, in queste due ottave, da una serie di rimandi lessicali, disposti in maniera vagamente chiastica, che portano da un contesto semanticamente disforico (l'amore volgare vorrebbe sedurre la donna, ma non riesce a infiammare il duro ghiaccio della sua castità) ad un sistema invece positivo (viceversa, la donna scalda i cuori vili con la fiamma dell'amore divino). ⁶⁶⁴

⁶⁶² Cabani 1990, p. 70.

⁶⁶³ Si veda Juri 2016, p. 78.

⁶⁶⁴ Sono quelle che Soldani chiama «ripreses multiple», in cui la «ripresa interstrofica [...] interessa più elementi, per cui si viene a creare una rete compatta di corrispondenze, capace di fondere le due

Talvolta la ripresa tra ottave si gioca, invece, sul piano strettamente formale, con il recupero delle medesime circostanze sintattiche. In tali casi entra forse in gioco anche una certa continuità sul piano fonico:

alma *sì* pura, o *sì* rara beltate.

A *sì* chiaro romore, a *sì* bel grido

(III 67, xxix-xxx)

se l'aiutate, e *se* sua guida sete.

Se voi sarete il mio Signor di Delo

(V 188, iv-v).

Diversi, ma non meno determinanti per la coesione testuale, sono i casi in cui la ripresa avviene tra «avvii di strofa, i quali contrastano con i fenomeni sin qui osservati, opponendo all'incatenamento verticale tra fine e avvio di ottava una soluzione di tipo orizzontale, di parallelismo tra le stanze»:⁶⁶⁵

rivolgi gli occhi a questi bassi chiostrì,

e *vedra'* i colli d'Ombria e la campagna,

[...]

Vedrai me, che rivolti i lumi u' sei

[...]

Vedrai il mio Signor pensoso e solo

(V 187, x-xii).

Un procedimento di questo tipo comporta una notevole «insistenza tematica»⁶⁶⁶ in un determinato luogo del componimento: «ne deriva una sorta di paratassi iterativa che rompe i normali rapporti di trasformazione narrativa, dal momento che l'ordine di successione delle stanze potrebbe essere modificato senza alcuna difficoltà».⁶⁶⁷

ottave in un unico blocco e variamente sfruttata in senso enfatico, logico o narrativo» (Soldani 1999a, p. 197).

⁶⁶⁵ Cabani 1990, p. 93.

⁶⁶⁶ Cabani 1990, p. 94.

⁶⁶⁷ Cabani 1990, p. 96.

Il carattere di siffatte strategie di orchestrazione è, come si può intuire, eminentemente lirico.

La stessa «paratassi iterativa»⁶⁶⁸ è alle stanze ii-iii, che si aprono con il riferimento ad Amore e rimangono entrambe sul concetto dell'invocazione alla divinità e dell'ispirazione alla scrittura che ne consegue:

Amor, che ne' sereni lumi vaghi
[...]
prestami l'ali, sì che con l'ingegno
mi lievi di sue lodi al vero segno.
Ecco che da' begli occhi *Amor* m'inspira
e m'invita la Musa al dolce canto
(III 67, ii-iii).

E lo stesso accade anche nelle due ottave qui sotto riportate, che si sviluppano entrambe a partire dall'avverbio *omai*. La ripetizione della medesima indicazione di tempo, che riconduce le strofe allo stesso orizzonte temporale, sottolinea forse la mancanza di avanzamento nella narrazione e stabilisce invece una pausa di descrittivismo lirico:

Omai l'età de l'or, che s'era alzata
[...]
I puri fiumi *omai* con l'urna d'oro
(III 67, xl-xli).

In almeno un caso, però, la ripresa lessicale variata ad inizio ottava non si oppone alla narrazione ma al contrario è funzionale alla sua costruzione, a dimostrazione che nelle ottave tassiane non sempre è operativa quella distinzione tra «riprese a carattere 'lirico'» e «riprese a carattere 'narrativo'»⁶⁶⁹ che invece è produttiva nei poemi cavallereschi, e soprattutto nel *Furioso*. Nelle ottave xlv-xlvi, dunque, la ripresa ad inizio di stanza si fa carico di mostrare due scene che si

⁶⁶⁸ Cabani 1990, p. 109.

⁶⁶⁹ Cabani 1990, p. 61.

svolgono parallelamente, ovvero l'uscita della donna dalla porta del Cielo verso la terra, e l'uscita di Apollo con il carro del Sole:

GIUNTA a la *porta* de l'estrema sfera,
ov'alberga quel Re sacro e celeste
[...]
De l'apollineo albergo avean già l'Ore
APERTA l'aurea *porta*, e come suole,
adorno di celeste alto splendore,
s'apparecchiava per uscir il Sole
(III 67, xlv-xlvi).

Se, infine, il raccordo interviene «tra l'avvio della seconda quartina di una stanza e il primo verso di quella successiva», si avrà «un risultato intermedio tra la soluzione verticale dell'incatenamento e quella orizzontale delle riprese tra inizi di strofa». ⁶⁷⁰ È quello che accade, ad esempio, in questa sequenza, in cui è ripreso il concetto della creazione divina della donna:

FORMÒ di propria man *l'alta figura*,
raro e novo miracol di Natura.
Qual in ricco giardin pronta donzella
per coronarsi il giovenetto crine
spoglia dei varii fior l'erba novella,
di vaga rosa le pungenti spine,
così per FAR *costei* leggiadra e bella
a le piaggie del ciel tolse le brine,
al suo gran mar le perle, ai monti l'oro,
il gran Rettor di quell'eterno coro.
Non Fidia, Apelle, o chi pinse e scolpio
meglio in duri metalli, in marmi, o 'n carte,
di *questa vera imagine di Dio*
AVRIAN SAPUTO FAR la minor parte
(III 67, xi-xii-xiii)

o, con topografia simile, in questa coppia di ottave:

⁶⁷⁰ Cabani 1990, p. 97.

di due bellezze, ch'Iddio date avea
a *questa pargoletta* e santa Dea.

Come tenero padre, che scolpita
vede di sé l'effigie in altrui viso,
pieno di dolce gioia e d'infinita
mai sempre sta negli occhi cari affiso,
così in *questa angioletta* a lui gradita
si specchiava il Signor del Paradiso

(III 67, xxxi-xxxii)

o ancora, infine, in questo caso, nel quale la medesima immagine dei mortali che alzano gli occhi in contemplazione della creatura divina è riproposta due volte, in maniera probabilmente icastica volta a sottolineare la sospensione temporale prodotta dalla meraviglia:

cominciaro *i mortali* a sì bel raggio
ALZAR LA VISTA tenebrosa e bruna,
maravigliosi che dal suo viaggio
torcesse quel ch'ogn'altra luce imbruna;
così fiso mirando a poco a poco
scorsero un altro sole, un altro foco.

Non così di stupore erge la fronte
incauto villanel che non ha mai
visto posar sul bel nostro orizzonte
l'arco celeste con suoi pinti rai,
sì come al sol de le bellezze conte,
ch'ogni rara beltà vincon d'assai,
a così strana e nobil maraviglia,
ALZAR *le genti allegre* AMBE LE CIGLIA.

(III 67, xlix-l).

Provando ora a proporre una interpretazione delle modalità di connessione interstrofica, elenco una serie di considerazioni partendo dal presupposto che, come osserva anche Chiara De Paoli nel suo studio sulle ottave di Poliziano, il carattere a metà tra il lirico e il narrativo dei componimenti tassiani rende la connessione tra le stanze «nel complesso atipica rispetto a opere veramente nate per narrare».

In primo luogo, la Tabella [2] ci mostra chiaramente una certa diffidenza di Tasso verso l'uso delle figure di connessione. Circa 50% dei passaggi d'ottava, infatti, avviene senza collegamenti di tipo sintattico (come invece avviene frequentemente tra le ottave 'aperte' del *Furioso*, dove tale soluzione non avviene solamente per fini iconici di resa narrativa, ma diventa una delle «differenti tipologie discorsive»⁶⁷¹) o retorico (come avviene invece nell'*Orlando innamorato*, in cui il 'continuum' narrativo è dato da un reticolo di connettivi che «consistono nella 'ripresa', nell'iterazione cioè, pura o variata, di un lessema o di un sintagma»⁶⁷²). Una rilettura delle stanze collegate e di quelle isolate permette comunque di apprezzare la capacità autoriale di adeguare gli sviluppi sintattici alle circostanze e alla semantica: nei tratti più prettamente descrittivi «le singole unità strofiche sono, esclusa qualche eccezione, praticamente a sé stanti, irrelate le une alle altre».⁶⁷³ È ciò che accade, ad esempio, alle *Stanze* iv-vii per la Gonzaga, in cui Tasso descrive il mondo prima della discesa della donna; o nella sequenza di ottave xv-xxi, che contengono la *descriptio puellae* (in cui Tasso sembra perfezionare e 'distillare' il precedente porriniano).⁶⁷⁴ In quest'ultimo luogo Tasso, che classicamente procede nella descrizione della donna dall'alto al basso, passando in rassegna i capelli, la fronte, gli occhi, la bocca, e così via, giustappone le singole stanze, creando un elenco asindetico funzionale alla rappresentazione, dal momento che lo stacco tra una stanza e la successiva fa risaltare maggiormente i singoli elementi:

Il biondo, crespo, inanellato crine,
[...]
stringer poria con sì bel nodo intorno,
che sciorsi non saprian dal ricco laccio,
perché tornin più volte i fiori e 'l ghiaccio.

⁶⁷¹ Praloran 2009, p. 207. In Boiardo tali ottave aperte legate da sovraincarnature sono rarissime, ed utilizzate come «strumento di 'suspence' narrativo» (Praloran 1988, p. 177).

⁶⁷² Praloran 1988, p. 179.

⁶⁷³ De Paoli 2015, p. 130.

⁶⁷⁴ Diversa è la situazione nella *descriptio personae* contenuta nelle *Stanze per Giulia Gonzaga* di Gandolfo Porrino: se Tasso dedica una stanza a ciascuna parte del corpo, Porrino invece dilata la descrizione di ciascun elemento in più stanze consecutive, facendo quindi uso di più di qualche connessione interstrofica.

Chi contempla *la fronte alta e serena*,
 [...]
 si sente porre al collo una catena
 [...]
 S'apron *due chiare e lucide fenestre*
 sotto le nere sue tranquille ciglia
 [...]
 A *quella bocca*, che perle e rubini
 [...]
 non fia mai colto stil che s'avicini
 [...]
 Purpurea grana sparsa in picciol colle
 di bianca neve pur caduta allora
 sembra *la guancia delicata e molle*,
 che foco di virtù pinga e colora;
il mento, ch'ad ogn'altro il pregio tolle,
il collo e 'l petto, ove valor dimora,
 u' castitate alberga, e leggiadria,
 lodilo Amor, ch'ivi si nutre e cria.
 Ma *l'angeliche voci e le parole*
 [...]
 Potrebbe *il dolce riso* arder il mare,
 far liquida la terra, e freddo il foco
 (III 67, xv-xxi).

I casi di connessione, invece, sia grammaticale che retorica, sono compaiono prevalentemente «quando riaffiora il filo del racconto»,⁶⁷⁵ ovvero quando il discorso diventa narrativo e diegetico, necessita di concatenazione. Questo accade, sempre nelle ottave per la contessa, nella trafila delle stanze xxx-xli, in cui è narrata la dipartita dell'anima celeste dal Padre eterno, o nelle stanze lvii-lxiv, in cui la descrizione degli effetti della donna sui mortali è intrisa di dinamismo e dunque può essere considerata una narrazione di accadimenti (come dimostra la grande presenza, in queste stanze, di verbi di moto: *accendendo, gira deriva, piove, esca, rivolta, prende, diventa, adduce, allontana, tornar, diparte, move, descende, andarne sciolto, solleva, comincia*).

⁶⁷⁵ De Paoli 2015, p. 130.

Infine la ‘sovrainarcatura’, ovvero il fenomeno per cui il periodo trasborda nella stanza successiva, caratterizza tendenzialmente i passi di maggiore effusione. Magistralmente tale ‘incontinenza’ riguarda i discorsi diretti e le invocazioni, di cui troviamo qualche esempio alle ottave vii-viii e xxxiii-xxxiv delle *Stanze*.

In secondo luogo, si può notare come manchi una forma di connessione prevalente sulle altre: Tasso dimostra di saper utilizzare tutti i differenti tipi di collegamento interstrofico offerti dalla tradizione e, pur non mancando nei suoi componimenti una direzione narrativa, sembra porre più attenzione nella ricerca di una costante *varietas* stilistica che nella predisposizione di una vera progressione diegetica. A questo riguardo si può notare come manchino del tutto esempi di «connessione per trasformazione», ovvero di modalità di collegamento interstrofico «implicanti un processo»⁶⁷⁶ narrativo lineare; all’opposto, invece, si nota come abbondano, tra i legami sintattici, quelli per aggiunzione copulativa. È dunque eliminata quasi ogni traccia di *suspence* narrativa, e il progresso narrativo è affidato a sottili riprese anaforiche, «per altro caratteristich[e] del discorso poetico in genere»⁶⁷⁷ e non solo dell’ottava rima. In questo, Tasso sembra davvero vicino alla modernità sintattica di Bembo prima e di Ariosto poi, nella scrittura dei quali la «varietà dei legami interstrofici [...] support[a] i tempi della narrazione grazie a minimi accorgimenti» mutuati dall’«eredità tecnica della tradizione lirica e narrativa»⁶⁷⁸ insieme.

6. Qualche considerazione sull’ottava lirica tassiana

Numerosi aspetti, seppur rilevanti, rimangono ancora in ombra, *in primis* l’influenza di un soggiacente modello latino, intuibile ad esempio nell’uso abbondante di subordinate prolettiche implicite, che negli esempi riportati soltanto affiora. Dopo quanto fin qui osservato, però, possiamo forse ritornare al nostro assunto di partenza e confermare, a meno di errori di valutazione, che nelle ottave

⁶⁷⁶ Santagata 1979, p. 37.

⁶⁷⁷ Praloran 1988, p. 179.

⁶⁷⁸ Juri 2016, p. 77.

tassiane la forte attrazione esercitata dalla configurazione 4+4 lasci comunque spazio a qualche deroga e in fondo non vincoli troppo strettamente ad un impoverimento delle forme nelle realizzazioni linguistiche. Tasso sembra infatti instaurare talvolta dinamiche sintattiche che giocano su un doppio binario. Da un lato troviamo senz'altro l'adesione persistente ad una matrice 'pari', l'assidua frequentazione di una forma d'ottava il più possibile simmetrica e tipicamente strutturata con anteposizione della subordinata, a cui tendono anche le realizzazioni periferiche e che Tasso sembra restio a tradire, perché quasi intima e connaturata al genere metrico secondo la concezione autoriale. Dall'altro lato però, all'interno di questa sistemica regolarità, si scorgono gli effetti – talvolta esili, altre volte un po' più vigorosi – di alcuni caparbi tentativi di contrastarne la ricorsività. Tali soluzioni, forse non frequenti come in altri autori ma di sicuro non irrilevanti, non sempre permettono a Tasso di evadere dalla monotonia delle realizzazioni; consentono però, di tanto in tanto e dove possibile, di ridefinire gli equilibri interni d'ottava, garantendo la messa a punto di una forma metrica che dalle *Stanze* per la Gonzaga all'*Amadigi* è certo una delle protagoniste del laboratorio del poeta.

7. Tabella [1]. Schemi sintattici delle ottave tassiane

Schema sintattico	<i>Stanze per Giulia Gonzaga Bernardo Tasso</i>		<i>Altri componimenti in ottave Berardo Tasso</i>		<i>Stanze Bembo (Juri)</i>	<i>Stanze Porrino</i>	<i>Stanze Molza</i>	<i>Amadigi (Zanette)</i>
	n	%	n	%	%	%	%	%
8	31	41.89	18	33.96	50	34	52	11.07
4+4	22	29.73 (51.35)	14	26.41 (47.16)	16 (26)	32	6	32.90
6+2	6	8.11 (17.56)	5	9.43 (11.32)	2 (24)	6	14	7.71
4+2+2	5	6.76	3	5.66	6	6	0	6.17
2+2+4	3	4.05	5	9.43	0	2	4	9.19
2+6	2	2.70	2	3.77	8	10	4	7.02
2+2+2+2	2	2.70	3	5.66	8 (20)	2	10	3.36
5+3	2	2.70	0	0	2	2	4	15.21
2+4+2	0	0	1	1.89	4	2	0	
3+2+3	0	0	0	0	0	0	2	
1+7	0	0	1	1.89	0	0	0	
altre suddivisioni	1	1.35	1	1.89	4	4	4	
Totale	74	100	53	100	100	100	100	

8. Tabella [2]. Tipologia dei legami interstrofici

Tipo di legame		III 67	IV 15	V 186	V 187	V 188	Totale	%
assenza		35	7	7	8	3	60	49.18
sovraincaturatura	sub/princ	2		2			4	3.28
	princ/sub	2					2	1.64
altri legami sintattici	copulativo	9		1	1		11	9.02
	aversativo	1					1	0.82
	conclusivo	5		1	1		7	5.74
ripresa	ripresa anaforica	2	6		2	1	11	9.02
	ripresa variata	5	1	2			8	6.56
	ripresa ad inizio/metà	8			2		10	8.20
altri legami logici	nesso relativo	2		1			3	2.46
	ricapitolativo			1	1		2	1.64
	discorso diretto	1		1			2	1.64
	paracoordinativo	1					1	0.82
Totale		73	14	16	15	4	122	100

9. Tabella [3]. Scansione sintattica interna delle ottave monoperiodali

Scansione interna delle stanze monoperiodali	<i>Stanze per Giulia Gonzaga</i> Bernardo Tasso		<i>Altri componenti</i> Bernardo Tasso		Totale Bernardo Tasso	
	n	%	n	%	n	%
4+4	16	21.62	11	57.89	27	54
6+2	7	9.46	1	5.26	8	16
2+6	2	2.70	3	15.79	5	10
5+3	2	2.70	2	10.53	4	8
2+2+4 / 2+2+4	1	1.35	1	5.26	2	4
7+1	2	2.70			2	4
3+5	1	1.35			1	2
altre sudd.			1	5.26	1	2
Totale	31	42	19	100	50	100

10. Tabella [4]. Inarcature tra i distici

Inarcature	<i>Stanze per la Gonzaga</i>		<i>Altri componenti</i>		Totale	
	n	% sul totale dei passaggi	n	% sul totale dei passaggi	n	% sul totale dei passaggi
tra v. 2 e v. 3	11	14.86	5	9.43	16	12.60
tra v. 4 e v. 5	4	5.41	1	1.89	5	3.94
tra v. 6 e v. 7	11	14.86	15	28.30	26	20.47
Totale	26	11.71	21	13.21	47	12.34

III.5 IL CAPITOLO TERNARIO

Ne sappiamo troppo poco, Giuseppe, troppo poco.

Davvero: siamo appena al principio

BERTOLT BRECHT

Alcune delle forme metriche attestate nei tre libri degli *Amori* documentano, come abbiamo già ricordato, il tentativo tassiano di tradurre i metri classici con esiti formali convincenti. Tasso infatti, come si legge nella lettera a Ferrante Sanseverino, non fa mistero della sua ambizione sperimentale, dichiarando di volersi accostare «alle greche e alle latine» Muse, componendo versi «in varie e strane maniere di rime, inni, ode, egloghe e selve». ⁶⁷⁹ Attraverso questi tentativi, Tasso si inserisce attivamente nelle riflessioni teoriche che animano l'orizzonte poetico italiano ai primi decenni del Cinquecento, cercando dunque il modo di rendere i metri antichi in volgare senza cedere alle sperimentazioni barbare che in quegli stessi anni propongono di trovare equivalenze quantitative tra i due sistemi metrici. ⁶⁸⁰ La sperimentazione tassiana procede allora rintracciando in seno alla metrica volgare ritmi e strutture adatti a svolgere la medesima 'funzione' degli istituti metrici latini. Nella consapevolezza che solamente gli endecasillabi possono essere considerati pari per armonia ai versi antichi, ciò che realmente può essere oggetto di sperimentazione è allora la compagine ritmico-formale entro la quale disporli. Da un lato, dunque, l'influsso della lirica oraziana porta Tasso ad elaborare la forma dell'ode, destinata a largo successo nella tradizione, ⁶⁸¹ dall'altro, la particolare sensibilità per la poesia degli «antiqui e boni poeti greci e latini» induce l'autore a misurarsi con la terza rima per rendere il distico elegiaco e con strutture metriche via via meno obbliganti, nelle quali la rima intralci sempre meno lo scorrere dell'argomentazione, per imitare l'esametro: dapprima una testura rimica

⁶⁷⁹ Tasso 1995, I, p. 5.

⁶⁸⁰ In questa direzione procedono ad esempio Francesco Patrizi e Claudio Tolomei (cfr. almeno Pettinari 2013).

⁶⁸¹ Mentre infatti gli altri generi non sono più utilizzati da Tasso dopo gli anni Trenta, l'ode accompagnerà invece la produzione dell'autore sino alla fine, e anzi acquisterà importanza con il tempo: nel 1560 Tasso, riconoscendo alle sue odi il valore fondativo di un nuovo genere, le raccoglierà in una sezione separata. Cfr. Barucci 2003.

di sua invenzione, poi una versione semplificata della stessa, infine lo sciolto. In ogni caso, sia quando utilizza forme della tradizione, come il capitolo ternario delle Elegie, sia quanto elabora compagini metriche di sua ideazione, Tasso procede riportando le cadenze dei metri antichi entro i confini della metrica volgare: le istanze classicistiche del poeta rimangono dunque con rigore all'interno delle possibilità consentite dal sistema metrico italiano.

La maggior parte di questi componimenti (una Selva, un Epitalamio, due Favole, sette Egloghe e sei Elegie) gravita attorno alla parte finale del *Libro secondo degli Amori*: le due sezioni che raccolgono questi testi, dedicate a Giulia Gonzaga e Vittoria Colonna, risultano quindi i punti apicali del laboratorio sperimentale dell'autore.⁶⁸²

1. Il genere dell'elegia

La critica ha già messo a fuoco come sia arduo, tra Quattro e Cinquecento, stabilire in modo univoco e preciso i confini dell'elegia volgare: a partire dal XV secolo, infatti, sia nei testi teorici che nella prassi degli autori le dichiarazioni di genere si confondono e si legano a doppio filo con le indicazioni di metrica o di stile, tanto che risulta quasi impossibile separare il discorso sull'elegia da quello sulla fortuna e sulla diffusione della forma-terzina. E proprio perché, sia nei testi teorici che nella prassi degli autori, le dichiarazioni di genere si confondono continuamente con le indicazioni di metro, o di stile. A poco valgono, nella sistematizzazione del genere, gli interventi dei teorici: se il Calmeta⁶⁸³ tenta una

⁶⁸² Cfr. anche Morace 2014, p. 2: «Decisamente più sperimentale è [...] l'edizione degli *Amori* del 1534, in cui Bernardo ripubblica il *Primo libro* dopo averlo molto rimaneggiato, [...] affiancandogli un *Secondo libro* in cui porta a compimento il progetto di rinnovamento lirico già intrapreso».

⁶⁸³ Il Calmeta, nell'ambito della poesia cortigiana, «compila una minuta precettistica del genere volgare, ritenuto “moderno” ed esemplarmente “cortigiano”, ossia elegantemente aristocratico», e stabilisce che «l'elegia moderna, o “cortigiana”, deve essere individuata in base al *contenuto* e allo *stile* all'interno dei poemetti in *terza rima* (detti anche capitoli), ed è, a tutti gli effetti, poesia per musica» (De Maldé 1996, p. 113, c. vi miei). Minturno invece nel 1559 dichiara che «l'accompagnamento musicale è [...] relegato alla preistoria classica del genere [...]». Di fatti egli rivendica all'elegia un carattere morale, epico e non melico, “pieno d'affetti” e “sovente passionevole”, al servizio di argomenti ora mesti ora lieti, autobiografici o in terza persona» (De Maldé 1996, p. 114).

definizione più stringente dello stile e dei temi elegiaci, nella pratica poetica il capitolo rimane «deposito 'indifferente' di tematiche varie»⁶⁸⁴ e continua a invece a sussistere «la vischiosità della ricezione secolare, che denomina i testi secondo le forme e i sottogeneri di una indistinta tradizione volgare» composta da 'capituli' o capitoli, disperate, epistole.⁶⁸⁵ A lungo, quindi, «nel solco della fortuna e della multiformità d'uso della terza rima, la linea (o l'identità formale) dell'elegia [*rimane*] anche terminologicamente irriconoscibile»,⁶⁸⁶ e questo senz'altro fornisce la «riprova di una sorta di 'incomunicabilità' tra riflessione teorica e fruizione coeva, sorda alla riabilitazione classicistica della terza rima». ⁶⁸⁷ Occorrerà dunque

sottolineare il perdurante (forse costituzionale?) equivoco terminologico tra una forma metrica onnicomprensiva (il capitolo ternario) e una sua 'sopraffina' variante (l'elegia). E con ciò siamo ritornati *all'impasse* di partenza, alla difficoltà – propria dei lettori del Quattrocento, come di altri secoli – di cogliere la precisa identità dell'elegia italiana, e di sciogliere una volta per tutte i nodi che la avviluppano al capitolo ternario.⁶⁸⁸

⁶⁸⁴ Vecchi Galli 2003, pp. 71-72 (in cui l'autrice cita da Floriani 1988b, p. 40), cui si rimanda anche per la complessa situazione quattrocentesca riguardo al capitolo in terza rima e per la centralità delle riflessioni teoriche del Calmeta sulla codificazione del genere elegiaco (su cui cfr. anche De Maldé 1996, p. 113 e Floriani 1998a). Per la teoria degli stili in ambito medievale e umanistico, cfr. almeno Mengaldo 1966, Megaldo 1976 e Tateo 1960.

⁶⁸⁵ Paola Vecchi Galli dimostra come, per tutto il Quattrocento i più prolifici autori di capitoli, tra i quali Tebaldeo e Panfilo Sasso, non utilizzano quasi mai o mai espressamente il termine *elegia* per definire i propri componimenti. «È Antonio Tebaldeo il rimatore più attivo nel versante dell'elegia volgare, come del resto già aveva confermato, con eccezionale tempismo, il Calmeta) con una produzione di capitoli ternari quasi tutti ascrivibili al genere 'disperato-elegiaco'. [...] Ebbene, in nessuno dei testimoni, manoscritti o a stampa, di questi componimenti è mai riportata l'intitolazione 'elegia', nonostante che essi offrano un repertorio pressoché completo di temi elegiaci» (Vecchi Galli 2003, p. 70). Paola Vecchi Galli procede poi esaminando anche il caso analogo di Panfilo Sasso, o delle raccolte miscellanee di primo Cinquecento, in cui compaiono anche capitoli del Calmeta, mai chiamati *elegia*, fornendo quindi una «conferma interessante di questo doppio registro terminologico (che adombra la divaricazione fra la proposta classicistica del Calmeta, minoritaria, e la ricezione corrente)» (Vecchi Galli 2003, p. 72).

⁶⁸⁶ Vecchi Galli 2003, p. 71.

⁶⁸⁷ Vecchi Galli 2003, p. 72.

⁶⁸⁸ Vecchi Galli 2003, p. 78. La difficoltà nella definizione del genere è dovuta anche al fatto che «a fianco della 'linea nobile' dell'elegia si [*sviluppa*] un terreno smisurato di componimenti di intonazione lamentosa e amorosa, grosso modo elegiaca. L'analisi dunque si complica, se si intenda trattare dell'elegia in senso proprio (al limite, delle sole poesie che si autodefiniscono 'elegia') o, piuttosto, in accezione più ampia e generica, di questa sorta di 'deriva' elegiaca che non interrompe la continuità con le scelte, espressive e formali, della letteratura in volgare coeva» (Vecchi Galli 2003, p. 53). Tale incapacità oggettiva di definire il genere dell'elegia porta Vania De Maldé a prendere in considerazione, nel suo contributo sulla storia del genere, solamente le elegie

La situazione rimane per molti aspetti analoga ad inizio Cinquecento, dove la produzione in capitoli è ancora ampia – la terza rima è utilizzata anche per egloghe, satire, capitoli eroici come l'*Obizzeide* – ma il termine ‘elegia’ rimane poco attestato nella produzione poetica degli autori.⁶⁸⁹

A questi generi si aggiungano almeno, nel Cinquecento, il capitolo eroico, come l'*Obizzeide* di Ariosto, e la satira, mentre il termine *elegia* viene talvolta utilizzato per indicare una pluralità di componimenti di tono sommesso, come i compianti funebri.⁶⁹⁰

Le circostanze mutano forse leggermente negli anni Trenta del Cinquecento, quando autori come Bernardo Tasso e Luigi Alamanni intraprendono la propria attività poetica con il chiaro intento di riabilitare – anche a livello terminologico – la poesia classica.⁶⁹¹ Nello stretto giro di anni che va dal 1531 al 1534 escono infatti

esplicitamente dichiarate dagli autori: «Per chi voglia studiare l'elegia volgare italiana, si pone dunque il problema metodologico se considerare come legittime solo le “elegie” dichiarate, o se allargare lo sguardo a tutte le possibili filiazioni letterarie del genere» (De Maldé 1996, p. 116). Marchand procede invece definendo elegiaco il capitolo che contiene l'espressione dello «stato d'animo del poeta» e quando di conseguenza «il tempo predominante» del componimento è «quasi interamente costituito dalla confessione dei propri sentimenti»: il testo, insomma, per essere elegiaco dovrebbe risultare secondo il critico «priv[o] di una reale dimensione narrativa» (Marchand 1997, p. 161).

La confusione tra metro (capitolo ternario) e genere (elegia) è poi anche cinquecentesca. Si veda ad esempio Gabriele Fiamma, in *Della parafrasi poetica del Reverendo D. Gabriel Fiamma sopra i salmi, Libro primo*: «resta, che noi diciamo, come il Capitolo, o la terza rima nostra corrisponda all'elegia. [...] In questa nostra lingua la terza rima [è] atta a cantar tutti quei soggetti, che canta l'Elegia presso a Greci e presso a Latini. [...] L'Ariosto ha scritto le sue satire in questa rima. Il Petrarca scrisse i suoi Trionfi, Dante le sue Commedie. Il signor Luigi Tansillo gli Amori suoi, e finalmente si scrivon tutte le materie, che non sieno heroiche, come da gli scritti de' poeti Toscani si può conoscere. Perchiocché si cantano in quelli versi in terza rima tutti quei soggetti, che cantavano gli Antichi nelle elegie» (Fiamma 2012, p. 189).

⁶⁸⁹ Cfr. Rossi 1988, p. 129: «Alquanto duttile si dimostra, da parte sua, il pure molto diffuso ternario, lungo la cui misura si snodano capitoli, epistole e disperate, e che anche costituisce il metro privilegiato per l'egloga, oltre che per poemetti vari (ad esempio quelli del Fregoso) e per più prove teatrali». Lo stesso afferma anche Floriani 1988b, p. 37: «Da una prima ricognizione [...] emerge la realtà di una larga pratica poetica che non trova riscontro né prima né poi per quantità di testi e varietà di temi e registri».

⁶⁹⁰ Il termine *elegia* è poi talvolta assegnato ai testi dalla critica successiva: i capitoli ariosteschi, come ricorda Vania De Maldé, vengono ad esempio chiamati elegie dalla critica ottocentesca.

⁶⁹¹ È quanto annotano anche Chiodo-Sodano 2012, p. 7: «immediatamente dopo [*le Rime di Bembo*] tuttavia il nuovo arengo letterario vede scendere in lizza esperienze liriche che rispetto a quel modello si pongono, se non apertamente in alternativa e in opposizione, quanto meno a margine,

a stampa i due volumi delle *Opere toscane* (pubblicate in Francia nel 1532 e nel 1533), e il *Libro primo* e il *Libro secondo degli Amori* (1534), in cui convivono molti generi metrici, tra i quali, appunto, delle elegie.⁶⁹² Inoltre, nelle dichiarazioni di poetica premesse alle proprie raccolte, sia Alamanni che Tasso ricorrono all'«invocazione di esemplari classici per giustificare novità volgari»: una pratica, questa, non isolata nel Cinquecento ma comunque «tutt'altro che scontata», che può essere ritenuta «sintomo di classicismo non o non solo bembiano [...], volto all'arricchimento della tradizione italiana sulle orme dei generi antichi».⁶⁹³

È noto come il capitolo ternario sia ritenuto il metro che meglio di ogni altro si adatta a fungere da corrispettivo volgare per il distico elegiaco.⁶⁹⁴ Tale corrispondenza tra distico e terzina è ben attestata fin nei testi teorici rinascimentali, e la ritroviamo nelle parole di Trifon Gabriele nella *Rettoria* di Daniello (1536):

ostentando per più rispetti la propria diversità. Si tratta degli *Amori* di Bernardo Tasso [...] e delle *Opere toscane*».

⁶⁹² Chiodo ipotizza un'influenza su Tasso da parte delle liriche di Alamanni: le *Opere toscane* infatti sono «pubblicate in Francia dall'Alamanni nei due anni precedenti [*rispetto al secondo volume degli Amori*]; e, guarda il caso, il Muzio e il Camillo giunsero a Modena presso il Rangone reduci dalla corte di Francesco I, dove avevano avuto modo di frequentare l'Alamanni, e anzi dove il Camillo aveva avuto occasione di scontrarsi con lui conquistando, a dispetto delle invidie del fuoruscito fiorentino e del Giovio suo sostenitore, l'attenzione e la stima del munifico sovrano francese» (Chiodo 1999, p. 56).

⁶⁹³ Berra 2003, p. 179. Simile progetto poetico sta alla base anche della produzione elegiaca di Benedetto Varchi: «Varchi nei primi versi rivendica infatti la novità del proprio esperimento nell'ambito della poesia volgare («se mie rime nuove, / non viste ancor già mai ne' toschì lidi»), seguendo movenze già fatte proprie, ad esempio, da Alamanni nell'esordio delle *Elegie* [...]. Rinnovare la poesia volgare attraverso la rifondazione dei generi della tradizione greca e latina non era certo una novità assoluta, ma, piuttosto, seguiva le linee portanti di quel classicismo volgare che anima una parte significativa delle prove letterarie dei primi trent'anni del secolo [...]. Era una strada che esorbitava dalle linee poi dominanti di marca bembiano-petrarchesca, una via che nella sperimentazione di nuovi metri comportava anche una diversa disponibilità nei confronti del repertorio tematico» (Tomasi 2013, pp. 183-184).

⁶⁹⁴ Cfr. almeno Bausi-Martelli 1993 pp. 136-137 e pp. 156 ss., e Elwert 1985, p. 144: «a partire dal sec. XV la terza rima farà da equivalente del distico elegiaco della letteratura classica e della poesia stichica in esametri nei volgarizzamenti delle *Bucoliche* e delle *Georgiche* virgiliane e nelle egloghe in volgare, ad es. nel *Corinto* di Lorenzo e nell'*Arcadia* di Sannazaro, inoltre nelle epistole e nelle elegie, nei volgarizzamenti delle *Eroidi* ovidiane e nelle epistole di un Cariteo, Tebaldeo, Sannazaro, Ariosto».

il terzetto per la frequenza della rima scemar e levar più di gravità alla cosa quanto più pine e aggiugne di vaghezza e dolcezza; et oltre a ciò esser necessario che si chiuda in ogni tre versi la sentenza, come la chiudono in due i compositori delle elegie.⁶⁹⁵

ma anche di Ruscelli, qualche anno più tardi (1559):

Perciò che non è cosa di così positivo studio che non sappia e che non conosca che le nostre terze rime sono purissimamente imitatrici e rappresentatrici de' vergo elegi, che vanno ai Latini di due in due, cioè uno essametro et uno pentametro [...]⁶⁹⁶

Lo stesso concetto è poi espresso, ancora, da Lodovico Dolce:

Perciò possiamo dire che invece dell'essametro e pentametro, con che essi formavano le loro elegie, noi abbiamo quella sorte di versi, detta terzetti, perché per lo più di tre versi in tre versi lo scrittore va chiudendo la sua sentenza: onde in questa età alcuni, descrivendo in sì fatti terzetti le loro amorose passioni, quelli elegie nominarono.⁶⁹⁷

Carrai ritrova questa equivalenza anche nel componimento albertiano della *Mirtia*, elegia con la quale di fatto ha inizio, secondo lo studioso, «il tentativo di rendere in volgare il respiro, se non il ritmo, dell'elegia latina sul metro della terzina dantesca».⁶⁹⁸ E come dimostra ancora Carrai, l'identificazione tra distico e terza rima ha la propria origine nel processo di volgarizzamento dei testi latini: i «prmissimi esperimenti di elegia in volgare» sono infatti da ricercare nelle traduzioni dei classici. Risulterebbe così «confermata una regola già verificata per

⁶⁹⁵ Daniello 1970, pp. 315-316.

⁶⁹⁶ Ruscelli 1559, pp. xcv-xcvi.

⁶⁹⁷ Dolce 1560, p. 194. Floriani addebita alla semplicità compositiva del metro la sua grande diffusione in accostamento alla metrica latina: «la forma del capitolo, forse la più variabile ed elastica per semplicità di meccanismo ritmico ed estensibilità, è quanto di più omologo la tradizione volgare offra rispetto al metro della poesia latina elegiaca ed epistolare, il distico detto appunto elegiaco. Sulla base di questo rapporto implicito, oltre che naturalmente della tradizione volgare dantesca e petrarchesca, va letta l'alluvione di "capitoli" che per qualche decennio occupa gli spazi non solo vallivi della poesia italiana» (Floriani 1988b, pp. 37-38).

⁶⁹⁸ Carrai 2003, p. 8. Si tratta di lasse endecasillabiche di diversa lunghezza in metro incatenato, nelle quali sono presenti anche alcuni settenari. Sugli esperimenti metrici quattrocenteschi in terza rima, cfr. anche Carrai 1999, pp. 17-26. Il ruolo pionieristico della *Mirtia* albertiana nel genere dell'elegia in lingua è sottolineato già da De Robertis 1981, p. 71.

l'acquisizione alla poesia in lingua materna di altri generi poetici dell'antichità», ovvero che «i volgarizzamenti costituiscono normalmente il terreno di coltura di tali classicheggianti innovazioni». ⁶⁹⁹

Tasso non si inserisce in questa tradizione in modo inerte: da un lato procede alla riabilitazione del genere attraverso il recupero esplicito della terminologia classica (e in qualche caso anche delle tematiche antiche); dall'altro punta per rendere il capitolo ternario il più possibile aderente al profilo ritmico del distico, stabilendo, come vedremo, corrispondenze formali anche nella configurazione interna della terzina.

2. I capitoli ternari tassiani

Nei primi due libri degli *Amori* sono presenti in tutto dieci componimenti in terza rima. Quattro di questi, a stampa nel *Libro primo*, vengono poi eliminati da Tasso assieme a tutti i metri lunghi della raccolta, e non sono dunque ristampati nell'edizione del 1534; gli altri sei testi invece compaiono nel *Libro secondo* e sono raccolti da Bernardo nella sezione *Egloghe et elegie*, dedicata a Vittoria Colonna, assieme a sette egloghe in metro sperimentale, anch'esso incatenato. ⁷⁰⁰

Nonostante Tasso dichiari già nella lettera a Ginevra Malatesta, che funge da prefazione al primo libro, di tenere conto dell'elegia antica come modello compositivo per alcune delle sue liriche («et hovvi nella fine aggiunto alcune altre poche rime, cantate secondo la via e l'arte degli antiqui boni poeti greci e latini [...] e ch'hanno similitudine co' volgari, come sono epigrammi, ode et elegie» ⁷⁰¹), il progetto che soggiace alla composizione dei capitoli ternari presenti nei due volumi sembra sensibilmente differente. I componimenti in terzine del primo libro

⁶⁹⁹ Carrai 2003, p. 11.

⁷⁰⁰ La numerazione qui utilizzata per le elegie segue quella della *princeps* del 1534, che tiene conto dello spostamento di tre odi dal primo libro al secondo (l'edizione Chiodo-Martignone 1995 non ne tiene invece conto e si numerano solamente le nuove odi inserite dall'autore nel 1534). Le elegie tassiane del secondo volume, dunque, hanno in queste pagine i numeri 113, 114, 115, 116, 117, e corrispondono ai testi che nell'edizione Chiodo-Martignone 1995 occupano rispettivamente le posizioni 110, 111, 112, 113, 114, 115.

⁷⁰¹ Tasso 1995, I, p. 10.

avrebbero infatti, secondo la critica, carattere cortigiano⁷⁰² e risulterebbero vicini a modalità compositive di gusto quattrocentesco. I quattro testi hanno argomenti vari: se I, 42 «introduce il tema dello sdegno e della gelosia dell'amante»,⁷⁰³ I, 58 è invece un componimento d'occasione «dedicato a un gentiluomo di nazione francese - certo Florimonte di cui si piangeva la morte». ⁷⁰⁴ Il testo I 93 celebra il «giorno dell'innamoramento e della donna come fonte d'elevazione spirituale per

⁷⁰² Ferroni 2011, p. 101. Che il capitolo sia, nel secondo quattrocento, espressione della poesia cortigiana è infatti indubbio, e sottolineato anche altrove: «la massima diffusione della terza rima si ha [...] nel secondo Quattrocento, nel periodo aureo della letteratura cortigiana, quando il capitolo si specializza in diversi sottogeneri, ben differenziati tra loro, e divide con il solo sonetto la presenza nei più importanti canzonieri. [...] La situazione è dunque chiara: il capitolo è tipica espressione della poesia cortigiana dell'ultimo Quattrocento e verrà poi rifiutato dal petrarchismo bembesco» (Tisconi Benvenuti 1976, pp. 303-304).

⁷⁰³ Ferroni 2009a, p. 68. Una fitta rete intertestuale collega questo componimento alla canzone I 22 e alla sestina I 29: Ferroni, da un confronto tra i tre testi, nota come «gli ultimi versi di 22 introducono [...] il motivo [...] della dipendenza dell'essere dell'amante da quello dell'amata; con poche ma rilevanti connessioni, esso sarà ripreso e sviluppato dalla sestina 29 nel senso d'una preghiera rivolta alla donna affinché guidi e signoreggi la volontà dell'amante così da farlo giungere a una passione razionale. Tale serena prospettiva non ha ovviamente seguito, cosicché il capitolo 42 introduce il tema dello sdegno e della gelosia dell'amante» (Ferroni 2009a, p. 68). Inoltre, tra la sestina 29 e il capitolo 42 possiamo riconoscere anche il comune riferimento al «tema della navigazione», come già indicato da Ferroni 2009a, p. 68 n. Infine, in questa catena di rimandi intertestuali aggiungo che le ultime terzine di I 42 a mio avviso richiamano, sia tematicamente che sintatticamente, il proposito già presente in I 29 di affidare la propria vita alla donna, affinché aiuti l'io lirico a modificare il corso della vita. Si vedano i due passi in parallelo:

I 29, vv. 1-12: «TEMPO BEN FORA omai da' duri scogli, / ove MOLT'ANNI questo fragil legno / è gito errando, ritirarmi in porto, / et a più lieto, e più felice corso / spiegar in alto mar la stanca vela, / con benigno favor de la mia stella. // È BEN RAGION, che se destino o stella / m'ha fin qui ritenuto in questi scogli, / [...] / che 'l mar s'acqueti, e sia tranquillo il corso, / fin che la proda sia condotta in porto».

I 42, vv. 88-97: «BEN TEMPO È OMAI di ricovrar la *chiave* / de la mia vita, ch'ella aveva in mano, / e darla a chi più del mio mal s'aggrave; // che se MOLT'ANNI ho seminato invano / pianto, sospir, lunghe fatiche, e colto / oscuro fior, e frutto acerbo e strano, // È BEN RAGION ch'in altra parte volto / indirizzi i miei pensieri a *miglior meta*, / u' doppo 'l *vaneggiar* fallace e stolto // de le fatiche mie riposo mieta».

Aggiungo anche che un collegamento intertestuale può essere rilevato anche tra Tasso I 42, 88-97 e Ariosto XXIV, 4-15: «E voi, che avete del mio cor la *chiave*, / me ritenete al fin che come vi piace / qual àncora talor smarrita nave. // Voi m'acquetate, e ritenete in pace / le torbid'onde de l'avverso mare, / gonfiato da pensier dubio e fallace; // voi sète il porto del mio navigare, / voi calamita sète e la mia stella, / qual sola seguio e che sempre m'appare. // Voi sola nel furor d'ogni procella / chiamo al mio scampo e risona 'l bel nome / non men drento del cor che 'n la favella». In entrambi, infatti, il motivo già petrarchesco (Rvf 63: «Del mio cor, donna, l'una e l'altra chiave / avete in mano...») e, soprattutto, Rvf 91 «*Tempo* è da ricovrar ambo le chiavi / del tuo cor...») giace in contesto metrico identico, ovvero in terza rima.

⁷⁰⁴ Ferroni 2011, p. 101.

l'amante»,⁷⁰⁵ e il tema dell'anniversario è poi recuperato anche in I 103, dove però, con «un netto cambio di segno, si narrano «le lacrimose vicende occorse nei dieci anni di servizio d'amore e le sofferenze patite dall'amante».⁷⁰⁶ Se questi testi, espunti dallo stesso Tasso nella ristampa del volume, risultano peregrini ed estemporanei, il programma di recupero dell'elegia classica sembra invece giungere a compimento nei capitoli del secondo volume, incorniciati assieme alle egloghe dalla dedica alla Colonna. Il nuovo ruolo che spetta al capitolo nel secondo libro è per altro già indicato da Ferroni: «la terzina non sarà più usata dal Tasso per il capitolo cortigiano, ma tornerà solo a identificare l'elegia in stile antico, un genere per il quale, nel *Secondo Libro*, sarà costruita una sezione apposita (*Ecloghe et Elegie*)».⁷⁰⁷

Tasso compone l'Elegia prima (II 113) per la nascita della figlia di Renata di Francia; la prima parte del testo «segue molto da vicino, nell'orditura e spesso anche nelle immagini, un'elegia di Sannazaro per il parto di Cornelia Piccolomini, e ne ha comune la rappresentazione della partoriente che invoca Lucina,

⁷⁰⁵ Ferroni 2009a, p. 69.

⁷⁰⁶ Ferroni 2009a, p. 69. Ferroni assegna a questo testo un ruolo *architettonico*, dal momento che «è a tutti gli effetti un testo bifronte, un testo che associa all'evidente intenzione riepilogativa la capacità di fare da preludio tematico» (Ferroni 2009a, p. 69) ai testi che seguono. Vania De Maldé, che conta nel primo libro solamente tre capitoli in terza rima (I 58, 93 e 103), riconosce giustamente in essi «un lamento amoroso, un compianto funebre e, infine, un lamento pastorale» (De Maldé 1996, p. 127).

⁷⁰⁷ Ferroni 2011, p. 101. Altra invece l'ipotesi della De Maldé per l'espunzione dei capitoli ternari del primo volume: «Allo stato attuale delle ricerche resta invece insoluta la questione del perché Bernardo abbia cassato i tradizionali lamenti elegiaci e invece svolto i lamenti funebri, normalmente deputati all'elegia, nel metro delle selve e delle egloghe, destinando il nome di "elegie" solo alle brevi epistole autobiografiche. La sostituzione non ha apparentemente altra spiegazione [...] che nell'omaggio, tutto settentrionale, ferrarese e veneziano, al recentissimo modello delle *Satire*, epistole in versi alla maniera oraziana, di Ludovico Ariosto, composte e diffuse manoscritte tra il 1516 e il '25, ma stampate in edizione clandestina in quello stesso 1534. Tasso interpreterebbe dunque come "elegie" non i capitoli ariosteschi, nel solco della tradizione quattrocentesca e umanistica ferrarese [...], bensì le nuovissime epistole, ineditamente fondate sul modello di Orazio. Con una differenza tonale: il tema autobiografico della fonte è privato da Bernardo Tasso dei tratti moralistici e dei toni colloquiali» (De Maldé 1996, p. 128). Tale ipotesi andrebbe meglio precisata in qualche tratto (Tasso nel secondo libro non relega il lamento funebre solamente alla *Selva*, ma il tema è presente anche nell'elegia per la morte del fratello di Berardino Rota) e risulta a mio avviso inusuale un richiamo alla *satira* attraverso il nome di *elegia*; trova invece senz'altro conferma lo «statuto comunicativo imposto dalla finzione epistolare» (Albonico 2000, p. 65) comune tanto alle *Satire* ariostesche quanto alle *Elegie* tassiane.

dell'intervento della dea e del culto d'incensi che le presentano gli astanti». ⁷⁰⁸ E in effetti, come vedremo, il testo tassiano presenta forti legami intertestuali con il componimento I IV dell'*Elegiarum liber* del poeta napoletano. La seconda (II 114) è invece dedicata a Cesare di Ruggiero, destinatario anche del sonetto II 9, ed è composta in elogio alla vita felice che egli conduce con Amarilli in un *locus amoenus* dai caratteri partenopei. In questo testo, Tasso intreccia le vicende d'amore tra Ruggiero e la ninfa con elementi di mitologia napoletana, ricorrendo alla personificazione di Sebeto, di Antiniana e di Capimonte. ⁷⁰⁹ L'Elegia terza (II 115), indirizzata a Berardino Rota, celebra e onora la morte del fratello di lui Francesco Rota, mentre la quarta (II 116), commissionata da Nicolò Grazia, è «tutta

⁷⁰⁸ Pintor 1900, p. 122. Identiche sono le indicazioni di Williamson 1951, p. 62: «the first part follows closely the elegy of Sannazaro on the birth of a child to Cornelia Piccolomini, taking from it the invocation to Lucina, her intervention, and her cult of incense».

⁷⁰⁹ Per la personificazione di Sebeto, di Antiniana e Capimonte, Tasso attinge, mi sembra, direttamente alla poesia latina di Giovanni Pontano. Sulla centralità della ninfa Antiniana nella poesia del Pontano, cfr. almeno Monti Sabia 1977 e 1999, Tufano 2010 (ora in Tufano 2015). In particolare, si vedano almeno le prime due strofe di *Lyra III*: «O ades summo Iove nata et hudis / Alta nymphe litoribus, reposto / Colle, quam Nesis genuit superbo e- / Nisa sub antro; // O ades mecum, dea, dum, relictis / Umbriae campis nemore et sabino, / Te peto sebethiaden et amnem, / Antiniana», con il riferimento alla nascita divina della ninfa (come in Tasso II 114, 19-20: «con la famosa Antiniana e chiara / nata da un parto, sotto lieta stella / di ben cortese e di tutt'altro avara»), il riferimento al colle (come in Tasso II 114, 23-24: «ti spiega l'ombre fresche e dilette / del suo bel colle in questa parte e 'n quella»), e infine il riferimento al Sebeto (come in Tasso II 114, 15-16. «Turrichia, cui Sebeto ad ora ad ora / purga la fonte sua, l'acque rischiarà»). Il riferimento a Capimonte è in Pontano, nella v pompa dell'*egloga* I; congiuntamente al nome di Antiniana è invece in Pontano, *Hendecasyllabi* II 15, 9-14: «Quod si tu, Puderice, vina, coenas / Suspiras, cupis et sales procaces, / Nimirum Capimontii recessus / Praestent haec tibi, praestet et rosarum / Cultrix Antiniana. Nanque Baias / Qui dulcis celebrant, ament necesse est» (si cita da Pontano 1902). Antiniana nei versi di Pontano è sempre accompagnata dalla presenza di rose, così come accade anche in Tasso (II 114, 25-26: «questa di bianche e di purpuree rose / ti veste le sue verdi erbose rive»); nel passo tassiano, tuttavia, vi è anche la presenza di *viole pallide amorose*: questo potrebbe ulteriormente rimandare alla v egloga di Pontano, il cui protagonista è proprio Capimonte e nella quale compaiono le due varietà di fiori, le rose di Paestum e le viole del Vesuvio: *Eglogae* I 5, 1-2, *sed et una rosetum / fert Pesti, fert et violas haec una Vesevi* (ma su questo argomento, cfr. Tufano 2010, pp. 133-134). Il connubio rose-Antiniana è sottolineato anche da Sannazaro in *Arcadia* XI («per memoria degli odoriferi roseti de la bella Antiniana, celebratissima Ninfa del mio gran Pontano»). Infine varrà forse la pena ricordare che al natale dell'Antiniana è dedicata una ode tassiana del terzo libro degli *Amori*: la stretta correlazione tra la ninfa pontaniana e il genere dell'epitalamio portano a confermare che ella sarebbe la figura di Porzia de' Rossi (cfr. Ferroni 2011, p. 137 n: «l'inequivocabile ascendenza pontaniana del nome non lascia dubbi che questa ninfa sia la sposa del poeta»). La ninfa Antiniana ritorna anche nella XIII delle *Egloghe piscatorie* di Berardino Rota (cfr. Bianchi 2005, p. 143. Sulla ricostruzione della polemica circa il primato nel genere volgare delle *pescatorie* cfr. almeno Albonico 1990, p. 116).

un'esortazione a Ligurino, perché venga a Venezia a godere della mitezza del clima e dello splendore dei luoghi», e presenta più di una affinità tematica sia con l'elegia I xx di Propertio che con gli epigrammi latini di Marcantonio Flaminio.⁷¹⁰ Infine, il quinto (II 117) e il sesto (II 118) testo, diretti «rispettivamente al Molino e al Grazia», sono scritti al termine del soggiorno veneziano di Tasso.⁷¹¹ In particolare, in II 117 l'autore «drammatizza la partenza da Venezia e l'addio di Tullia-Cinzia»,⁷¹² che invece vorrebbe trattenerlo, con versi che lasciano leggere in filigrana la figura di Didone nelle *Heroides*.⁷¹³ Le istanze classicistiche cui risponde la poesia di Tasso portano dunque l'autore a guardare tanto ai testi antichi quanto a quelli coevi in distici;⁷¹⁴ i frequenti rinvii alla mitologia sembrano poi alludere a quella libertà compositiva che Tasso considera cifra stilistica propria della poesia latina e che si manifesterebbe secondo l'autore nella presenza di *fabule* e *digressioni*.⁷¹⁵

⁷¹⁰ Pintor 1900, p. 123, ma cfr. anche De Maldé 1996, pp. 127-128. Della richiesta di Grazia a Tasso c'è traccia in uno scambio epistolare: «L'elegia di Ligurino, che mi pregate, ch'io faccia, farò qualhor piacerà à la mia Donna di darmi memoria, et intelletto; et (per megli dire) di darmi vita. Il che se tardi fia, ò non mai; dorretevi più tosto de la sua crudeltà, che de la mia volontà» (Tasso 1578, p. 45). Pintor propone di ritrovare la fonte tassiana nel *carmen* III 10 di Flaminio, che in effetti contiene una descrizione del *locus amoenus* simile a quella presente nei versi di II 115. Tuttavia sarà da ricordare anche il *carmen* III 14 – per altro composto proprio in distici elegiaci –, in cui l'espressione *saltabit Ligurina* del v. 9 può forse richiamare il ritornello *deh, scendi, Ligurin* dell'elegia tassiana. Almeno in Propertio I xx è invece il riferimento al mito di Eracle e Ila.

⁷¹¹ Pintor 1900, p. 126. Ugualmente anche in Williamson 1951, p. 62: «[texts] were written just before Tasso's return to Salerno after a visit to Venice. The one pictures him torn between the tears of Cinthia, who does not want him to go, and the stern command of the Prince, who takes no heed of tears, and he asks Molino to sing 'l'amorose mie fatiche'; the other bids farewell to Grazia».

⁷¹² Ferroni 2011, p. 135 n.

⁷¹³ Che l'epistola in versi venisse considerata come variante dell'elegia è confermato anche da Ruscelli: «Più che in altro, servino le Terze Rime a scriver con esse o elegie, o epistole, o altri sì fatti componimenti amorosi, o domestici, o ancor flebili» (Ruscelli 1559, p. cxvi); ma cfr. anche almeno Bolzoni 2008, p. 134: «Il modello delle *Heroides* di Ovidio, lettere di eroine del mito agli amati lontani, autorizzava e incoraggiava l'associazione tra forma elegiaca e voce femminile, già attestata, ad esempio, in Basinio da Parma (nei tre libri dell'*Isotta* si alternavano le voci del signore di Rimini Sigismondo Pandolfo Malatesta, dell'amata Isotta e del poeta) e, in volgare, come sottogenere del capitolo in terza rima, molto fortunato nel Quattrocento, in Tebaldeo (1989-1992, vol. II/1, 274, *Non expectò già mai cum tal desio*) e in Ariosto (cap. XIII, *Qual son, qual sempre fui, tal esser voglio*)».

⁷¹⁴ Cfr. almeno Tateo 1999.

⁷¹⁵ Tasso 1995, I, p. 16. La presenza di una argomentazione che apre di frequente alla digressione e al mito è già nelle *Satire* di Ariosto, dove troviamo infatti una «articolazione su due piani – uno marcato con evidenza e coeso, un altro implicito e marginale» (Albonico 2000, p. 71). È interessante notare che uno dei termini ariosteschi della satira I per indicare l'allontanamento da «piano

3. La sintassi delle terzine

Proviamo ora a osservare la distribuzione della sintassi entro i componimenti tassiani in terza rima, considerando i dati relativi alle due serie di testi (ovvero ai capitoli del '31 e a quelli del '34) come due tappe successive nel processo di «coraggiosa sperimentazione di nuove alchimie liriche» che Tasso mette in atto nel corso degli anni Trenta.⁷¹⁶ Tali dati sono messi a confronto i dati con quelli dei capitoli, espressamente elegiaci o meno, di altri autori della tradizione; in particolare, le Tabelle [1], [2] e [3] presentano gli esiti della schedatura di alcuni testi in terza rima di Ariosto, di Tebaldeo, di Sannazaro, di Alamanni e di Bembo. Il confronto è poi con qualche canto della *Commedia* e con le quattro parti che compongono il *Trionfo d'amore*.⁷¹⁷

argomentativo principale» (Albonico 2000, p. 73) sia proprio, analogamente a Tasso, *favola* («rimetter voglio / la mia favola al loco onde si parte», I, 191-192). Ramazzotti 2017 ricorda inoltre, per le elegie tassiane, le parole di Pintor che di nuovo accostano le elegie ai componimenti ariosteschi in capitoli: «Tasso, che scrisse la sua prima elegia in Ferrara, dove l'Ariosto trascorreva onorata la sua vecchiazza, poté imitarne l'esempio in certa saggia libertà, onde il nostro maggior epico, varcando, sulle orme dei classici, i troppo angusti confini imposti arbitrariamente al genere dai trattatisti, aveva accomodato l'elegia a manifestare non solo l'angoscia, ma anche liete disposizioni di spirito ed a ricordare, oltre che tristi avvenimenti, piacevoli casi» (Pintor 1900, p. 126).

⁷¹⁶ Bianchi 2005, p. 9. Tasso insomma in tutti questi teti sperimenta le possibili commistioni tra la poesia latina e quella volgare, immettendo nella seconda temi e generi della prima, in una coraggiosa reazione ad un certo «ostracismo di matrice bembesca al genere elegiaco» (De Maldé 1996, p. 116).

⁷¹⁷ In particolare, il *corpus* schedato come termine di confronto è così composto: le quattro parti del *Triumphus Cupidinis* di Petrarca; il quinto canto di ciascuna delle tre cantiche della *Commedia*, i primi cinque capitoli (tra cui l'*Obizzeide*) e il capitolo XXVI di Ariosto; i tre capitoli presenti nei *Sonetti e canzoni* di Sannazaro (XCIX – C – CI); il capitolo XXXV delle *Rime* di Bembo e i tre testi in terzine rifiutate dall'autore (lette nelle *Rime rifiutate* dell'autore); i primi tre componimenti per ciascuno dei tre libri di *Elegie* presenti nelle *Opere toscane* di Alamanni; i componimenti 274, 280 e 283 di Tebaldeo, ovvero gli unici che, stando a quanto si desume da Basile 1989, l'autore stesso chiama espressamente *epistole*. Tutti i testi sono schedati a partire dalla lezione presente nel database online di Biblioteca Italiana, ad eccezione delle *Rifiutate* di Bembo, lette in Dionisotti 1966, dei capitoli di Tebaldeo, letti in Basile 1989, e delle elegie di Alamanni, tratte dalla *princeps* di Alamanni 1532. Non rientrano nel *corpus* d'analisi ma sono tenute in considerazione anche le *Elegie* presenti nel terzo volume delle *Nuove Fiamme* di Lodovico Paterno (cfr. Paterno 1561) e le cinque di Benedetto Varchi edite in Tomasi 2013. I criteri di schedatura seguono quelli indicati *supra*, in introduzione al capitolo III; in particolare, i rapporti tra le terzine sono analizzati allo stesso modo dei rapporti tra partizioni del sonetto, mentre gli schemi sintattici entro le terzine monoperiodali seguono la prassi descritta per la distribuzione sintattica all'interno di partizione: si tiene conto quindi in primo luogo dell'articolazione del periodo in principale e subordinata (in presenza di altri tipi di subordinata le relative e le completeive sono considerate parte della frase reggente, altrimenti

Un primo sguardo alla Tabella [1] permette di confermare innanzitutto che, com'è tipico dei testi in terza rima, la maggior parte delle terzine risulta sintatticamente indipendente. In Tasso, in particolare, è il 70% delle partizioni a non avere legami sintattici con la partizione metrica precedente o successiva: in questi casi, dunque, il confine metrico corrisponde di fatto con il confine sintattico. Se la percentuale tassiana è molto simile a quella di Dante e Petrarca, oltre che a quella di Ariosto,⁷¹⁸ gli altri autori cronologicamente più vicini a Tasso presentano frequenze addirittura più alte: in Tebaldeo e Sannazaro, ad esempio, le terzine indipendenti sono attestate rispettivamente al 78% e all'80%, mentre in Alamanni la quota sale all'85%. In linea di massima dunque, come dimostra anche la Tabella [2], nei capitoli ternari le terzine, che sono metricamente legate dal passaggio della rima, da un punto di vista linguistico risultano invece del tutto autonome.⁷¹⁹ Inoltre, negli autori in cui le quote di terzine indipendenti sono relativamente più basse (oltre a Tasso, anche Bembo, Ariosto e Petrarca), risulta in compenso elevata e anzi talvolta, come per Bembo o per il primo libro degli *Amori*, decisamente importante la frequenza di partizioni coordinate. In Bembo questo è dovuto soprattutto al fatto che il capitolo XXXV, l'unico a stampa nelle *Rime*, è costruito interamente su un elenco di sintagmi dipendenti dal predicato nominale presente al verso 1 (*Amore è*). Similmente accade però anche negli altri autori: l'alto numero di terzine coordinate tradisce una certa propensione per un 'basso grado di legato' del tutto in linea con la predilezione per le partizioni indipendenti, rafforzando quindi l'impressione di

comportano segmentazione); in assenza di legami ipotattici si tiene conto della distribuzione dei sintagmi. Per una analisi sintattica delle *Satire* di Ariosto, rimando ad Albonico 2000.

⁷¹⁸ Per la *Commedia*, il dato della schedatura è per altro confermato anche da quanto emerge nello studio di Beltrami, in cui lo studioso afferma che «quasi il 30% delle terzine ha il primo verso legato sintatticamente con quello che precede». Beltrami conferma anche la predominanza in Dante dei legami ipotattici su quelli per inarcatura: «se però si considera quest'ultimo insieme di terzine [*quelle legate*], bisogna notare che il 52% abbondante di queste ha sì il primo verso legato con quello che precede, ma [...] si tratta [...] di legamenti tra proposizioni, non di distribuzioni della stessa proposizione in versi successivi» (Beltrami 1981, p. 90). Lo stesso vale per le *Satire* di Ariosto, dove pure «la misura dei periodi [...] [è] nella maggior parte dei casi limitata a una singola terzina» (Albonico 2000, pp. 74-75).

⁷¹⁹ Cfr. Ruscelli 1559, p. xcvi: «E così come ai latini era vietato il non finir la sentenza nel fine del secondo, così parimente è vietato e tenuto viziosissimo ancora ai terzetti nostri».

un avanzamento per ‘espansione orizzontale’ del discorso opposto ad una organizzazione di tipo ipotattico.⁷²⁰

In ogni caso, comunque, le partizioni legate in Tasso sono spesso attraversate da un unico periodo, e sia i membri coordinati che quelli subordinati si distribuiscono in modo tale da non offuscare il passo metrico sottostante, ma anzi salvaguardare la misura della ‘strofa’: come è già stato notato per la *Commedia*, «le grandi arcate sintattiche coprono per intero due o più terzine, facendo anzi della terzina stessa il modulo di base per la membratura dei periodi».⁷²¹ È quello che accade nel passo seguente, con una coordinazione 3+3:

Udrai (s'altri non puote) i miei martiri,
tu aura almeno a le mie pene amica,
che dolcemente mormorando spiri,
e tu fiorita e verde spiaggia aprica,
fatta dal Ciel già per prescritta usanza
de' miei dolori secretaria antica
(I 42, 4-9)

o nel caso seguente, con ordine ipotattico diretto principale/subordinata:

era nel mezzo d'un vicino monte
chiara fontana, che mattino e sera
stava nascosta al raggio di Fetonte;
nel cui fondo la Nai con lunga schiera
de le vicine Ninfe accolte in giro
movea lo snello piè destra e leggera
(II 116, 73-78)

o ancora in quest'ultimo esempio, con ordine prolettico:

⁷²⁰ Fa eccezione la situazione dantesca, in cui evidentemente lo sviluppo ipotattico e quello per inarcatura, dove «si innesca una sorta di attesa di completamento, l'arcata aggetta verso la strofa successiva e rimane sospesa fino a quando non trova l'appoggio della sua reggente» (Praloran-Soldani 2010, p. 414), rimangono strutturalmente centrali nel poema e connaturati al modo di condurre l'argomentazione.

⁷²¹ Praloran-Soldani 2010, p. 414.

ma mentre premon gli altri il letto erboso
 d'un praticel di più color depinto,
 ch'era da' rami de le piante ascoso,
 il giovenetto, dal desir sospinto
 de le fresc'acque, a la gelata fonte
 giva dal caldo e da la sete vinto
 (II 116, 67-72).

Talvolta, poi, un unico periodo si estende per più di due terzine, creando dei gruppi unitari di tre, quattro o (in un caso) addirittura sette partizioni. Il fenomeno interessa 12 terzine in tutto dei componimenti del primo libro e 15 delle elegie nel secondo, generalmente senza violare l'unità di misura di base. Nel passo riportato, ad esempio, in cui la subordinazione arriva oltre il terzo grado, i passaggi tra le partizioni sono marcati ciascuno da un cambio di subordinata:

VORREI, Molino, omai SOLCAR quest'onde
 del mar d'Adria turbato e tempestoso,
 lasciando le tue ricche altere sponde,
 PER GIR LÀ, dove dal suo colle ombroso
 scorge Salerno, venerabil veglio,
 ondeggiar il Tirreno alto e schiumoso,
 A VEDER LUI, che per Signor io scelgo
 fra quanti il mar ne cinge e l'Appennino;
 solo di vero onor fidato specchio,
 CHE dal sicuro mai dritto camino
 di virtute NON TORSE l'opre o i passi
 per influxo di stelle o di destino
 (II 117, 1-12).

Ritorna anche qui, a legare le strofe, il modulo tipicamente tassiano *Vocativo* + *Rel*, che solitamente comporta il ritardo della reggenza di una partizione:⁷²²

Ma TU, SPIRTO GENTIL, *che* giunto a riva
 ti godi il sommo bene, e 'n alto assiso

⁷²² Per la presenza diffusa di tale modulo in attacco di partizione nei sonetti, cfr. *supra*, § III.1 IL SONETTO, par. 2.1 *I sonetti che iniziano con Sn + Rel*.

odi quanto di te si parli o scriva,
PREGNI di quel piacer che 'l Paradiso
può dar a l'alme, talor volgi a noi
quegli occhi santi, e quel beato viso
(I 58, 58-63).

ma che può anche coinvolgere più terzine:

AURE, *ch* 'intorno mormorando andate,
e fra le verdi erbette e rugiadose
la dolce Primavera accompagnate,
AMENI E VERDI COLLI, PIAGGIE OMBROSE,
RIVE, *ch* 'adorne di fior bianchi e gialli
sete più d'altre vaghe e dilettose,
FIORITE, SACRE, E SOLITARIE VALLI,
LASCIVI PESCI, *che* scherzando gite
per questi puri e liquidi cristalli,
deh, le dolenti alte querele UDITE
taciti sì che 'n voi pietà si veggia
de le gravose mie doglie infinite.
(I 103, 1-12)

Al contrario, sono appena tre i casi in cui le terzine legate ospitano più di una frase, in contesti in cui la segmentazione sintattica interna interferisce chiaramente con l'andamento metrico:

Colui ha per lo Ciel rotato il piede
già dieci volte, per cui sempre piange
Peneo, ch'in fronde la sua figlia vede,
poi che prima arsi; *né mai fuor del Gange*
il chiaro giorno uscìo, che ne la fronte
non veggia il duol ch'ognor mi crucia et ange
(I 103, 22-27).

Nel resto del *corpus* in analisi, invece, il cambio di periodo cade molto più spesso che in Tasso all'interno della partizione metrica:

Come uom che per terren dubio cavalca,
 che va restando ad ogni passo e guarda,
 e 'l pensier de l'andar molto difalca,
 così l'andata mia dubiosa e tarda
 facean gli amanti; *di che ancor m'aggrada*
saver quanto ciascun e 'n qual foco arda.
 (TC II, 88-93)

talvolta isolando un solo verso alla fine della seconda terzina:

Vaghi pastor, ch'al mio novo colore
 Mille fiato già fermaste il piede
 Con segno di pietade e di dolore,
 Vedete ben, ed altri anco se 'l vede,
 Quanto è mia sorte dispietata e dura:
Questo m'avanza di cotanta fede
 (Bembo, *Rifiutate* II, 19-24).

Di frequente questo accade in concomitanza con i discorsi diretti:

Poi dissi: — Signor mio diletto e fido,
 perché fuggi da me com'ombra o vento? —
Et ei, che di virtù fo albergo e nido,
 rispose: — Amico, io son di vita spento;
 ossa e polpe non ho, non prender doglia,
 ché del mio stato io son lieto e contento
 (Sannazaro, C, 67-72).

Tra i componimenti tassiani, risulta interessante l'attacco dell'Elegia seconda (II 114): qui infatti la sintassi è strutturata sulla ripetizione della figura dell'anadiplosi, secondo un andamento argomentativo che sembra aderire allo sviluppo inanellato delle rime e al contempo marcare l'inizio di ogni partizione:⁷²³

⁷²³ Nella schedatura l'anadiplosi è considerata 'non legante' (cfr. *supra*, § III. LA SINTASSI DELLE FORME METRICHE, p. 219). Indubbiamente però in casi come questo il profilo argomentativo acquisisce un certo grado di continuità.

Mentre, Rugier, dove 'l mar d'Adria freme
 canto mia libertà cara e gradita,
 senza ardenti desiri, e senza speme,
 e volgo a più bel corso, a miglior vita,
 questa anima sviata dietro a' sensi,
 e dal dritto camin quasi smarrita,
 tu co' pensier di gentil foco accensi,
 in opre degne di perpetuo grido
 le tue felici e liete ore dispensi,
 e *dal colle gentil*, che Pafo e Gnido
 avanza di beltate e di vaghezza,
 miri il Tirreno, e 'l suo arenoso lido;
 dal vago colle che di sua bellezza,
 più che d'erbe o di fior, *Turrichia* onora,
 per cui ogn'altro albergo odia e disprezza:
 Turrichia, cui Sebeto ad ora ad ora
 purga la fonte sua, l'acque rischiara,
 e di smeraldi le sue sponde infiora,
 con la famosa Antiniana e chiara
 nata ad un parto, sotto lieta stella
 di ben cortese e di tutt'altro avara
 (II 114, 1-21).

La schedatura dimostra, per altro, come l'anadiplosi non sia un procedimento peregrino nei capitoli in terza rima. Si vedano almeno questi passaggi registrati nel *corpus* d'analisi, tra terzine o all'interno di partizione:

 acciò più presto il tempo s'appressasse!
 il tempo da te scripto, il tempo tanto
 già desiato da mie voglie lasse.
 (*Tebaldeo*, 274, 19-21)

 S'io andasse ai Scythi, te serò presente;
 prego, se ne son degno, che tu anchora
 vogli al tuo fidel servo aver la mente,
 al servo che non t'ama, anzi te adora,
 che un sospir solo o una sol lacrimetta
 chiede a te, s'avien che in l'arme mora
 (*Tebaldeo*, 282, 82-87)

ma si considerino anche questi altri esempi, tratti dalle *Elegie* di Lodovico Paterno, edite nelle *Nuove Fiamme* del 1561:

O Nettuno gran padre, et Dio de' tuoi
salsi, et humidi imperi, à te mi volgo,
a te, che tanto in questi campi puoi
(Paterno III, 1, 25-27)

Ah non pensar, che 'l pensier mio sia volto
a star mai sempre fra pastor, et monti;
monti, à cui non mai drizza Apollo il volto
(Paterno III, 2, 34-36).

Talvolta tale procedimento sintattico, come ricorda Antonio Rossi, è condotto sino a casi estremi; è il caso del capitolo VII dell'Altissimo, che risulta «interamente fondato sull'anadiplosi». ⁷²⁴ Riporto le prime terzine:

Amor mi tien e sdegno vol ch'io parta,
parta dall'amor tuo; partir non posso;
posso; ma chome, ch'io son tuo per charta;
Charta, tal che se sdegno m'a percosso
perchosso, per ch'io parta amor fa tanto
tanto ch'io non mi son da te rimosso
Rimosso, ogni pensier talhor mi vanto
mi vanto, andar nun loco amor mi guida
mi guida ove tu sei dall'altro canto.

Se nei capitoli tassiani, dunque, la terzina rimane ritmicamente ben identificabile all'interno di arcate sintattiche lunghe, il trattamento delle partizioni autonome non poeta a esiti dissimili. La Tabella [3] mostra, in primo luogo, come Bernardo Tasso faccia un uso eccezionalmente abbondante di terzine monoperiodali: la percentuale tassiana di partizioni occupate da un unico periodo, molto alta nel primo volume (68.4%) ma consistente anche nel secondo (65.5%), è infatti in media vistosamente più elevata rispetto a quella degli altri autori del

⁷²⁴ Rossi 1988, p. 141. Si cita da Altissimo 1525.

corpus. Questo conferma, dunque, una concezione monolitica della terzina, considerata da Tasso come unità di base - e di conseguenza in se stessa *unitaria* - di un discorso lungo. In secondo luogo, si nota come nella maggior parte delle terzine monoperiodali il materiale linguistico sia disposto secondo lo schema interno 2+1; meno frequenti sono le compagini di tipo 1m+m1, e minoritarie risultano le soluzioni 1+2 o le *altre scansioni*, che prevedono più di una segmentazione nei tre versi. Alla polarizzazione degli esiti sintattici verso uno o due schemi più diffusi concorre senz'altro anche il ridotto margine di varietà organizzativa che il breve spazio della terzina concede all'autore; tuttavia, se si conteggiano assieme tutte le occorrenze, sia monoperiodali che non, di terzine con struttura interna 2+1, possiamo osservare come la percentuale tassiana delle partizioni di questo tipo (42.17%) risulti decisamente superiore a quella di tutti gli altri autori considerati: percentuali elevate sono anche in Alamanni (34.5%), in Bembo (35.7%) e in Sannazaro (35.4%), ma rimangono sensibilmente più basse. È forse allora possibile ipotizzare, nell'organizzazione sintattica della terzina tassiana, uno sperimentalismo formale che guarda attentamente al distico elegiaco. Tasso infatti da un lato si attiene in maniera rigorosa ad un principio di identità tra partizione metrica e periodo sintattico, tendendo a saturare lo spazio metrico con un'unica frase in modo tale che la terzina rimanga, al pari del distico, riconoscibile nucleo da iterare; dall'altro sembrerebbe propendere per un ordine compositivo interno che allude tacitamente alla cadenza dei distici elegiaci: lo schema 2+1 consta infatti di un primo movimento più lungo del secondo, esattamente come accade nella successione di esametro e pentametro. Non solo, dunque, Tasso adopera la terza rima come corrispettivo formale del metro elegiaco, ma tenterebbe anche di radicalizzarne gli esiti sintattici adottando soluzioni che aderiscano il più possibile all'andamento ritmico dei distici.⁷²⁵

⁷²⁵ Cfr. anche Chiodo 1999, p. 56: «[...] infine le *Elegie*, in cui la terzina mirava, com'era consuetudine del genere nella lingua volgare, a riprodurre il distico elegiaco latino».

4. Meccanismi anaforici nei capitoli ternari

Antonio Rossi nota che, tra le «tecniche solitamente dette ‘artificiose’» presenti nei componimenti del primo Cinquecento, «agevolmente riconoscibile [...] è l’abitudine, certo non nuova, a moltiplicare nel testo la figura dell’anafora» e che «la sede preferita per tali scorrerie letterarie sembra essere anzitutto il ternario». ⁷²⁶ Il binomio anafora e capitolo ternario è sottolineato anche da Paola Vecchi Galli, che indica come «la diffusione e la fortuna del capitolo ternario cortigiano» producano in qualche caso «tali effetti di serialità e di accumulazione da porre fatalmente in ombra gli ingredienti elegiaci meno convenzionali e i propositi di emulazione classicistica perseguiti da alcuni autori», in un generale processo di «degrado del capitolo ‘elegiaco’». ⁷²⁷

Il procedimento con anafora è tipico innanzitutto, com’è noto, del genere della ‘visione’, ⁷²⁸ alla quale a partire dalla *Commedia*, dai *Trionfi* e dall’*Amorosa visione* tradizionalmente si associa la ripetizione del verbo eponimo *vedere* in attacco di terzina. Questo contesto stilistico è attestato anche nel Cinquecento, come risulta almeno nel capitolo I di Ariosto, ai vv. 7-13: *Vedo i miei versi che smariti stanno... Vedo l’insegne scolorite e brune... Vedo Ferrara che privata geme.* ⁷²⁹

⁷²⁶ Rossi 1988, p. 140. Lo stesso nota anche Antonia Tissoni Benvenuti per i capitoli di Ariosto: «Dal punto di vista formale, il fatto più vistoso presente nei capitoli ariosteschi, come in quelli dei contemporanei, è l’uso a volte elaboratissimo dell’anafora, già rilevato da Bigi. In questo campo, a fine Quattrocento si toccano punte di puro virtuosismo, anche con discreti effetti artistici» (Tissoni Benvenuti 1976, p. 308).

⁷²⁷ Vecchi Galli 2003, p. 69.

⁷²⁸ Vecchi Galli 2003 individua una fertile zona di passaggio tra «i *Triumphs*, la ‘visione’ e l’elegia in terza rima» (p. 62), per cui il genere della ‘visione’ e quello della terza rima lirico-narrativa (lascito di Boccaccio, per il quale andrà ricordato «il ruolo cruciale [...] nella fondazione dell’elegia in volgare», p. 54) possono essere considerate dei sottogeneri dell’elegia (così anche a p. 52, a proposito di un capitolo della *Bella mano* che «pur elegiaco nei temi, sconfina invece nel sottogenere della ‘visione’»).

⁷²⁹ Il meccanismo di ripetizione anaforica del verbo *vedere*, che avrà lunga fortuna nella tradizione, è già chiaramente nei *Trionfi* di Petrarca (TC I, 151-154: «Vedi Venere bella, e con lei Marte / [...] // Vedi Iunon gelosa, e ’l biondo Apollo»; TC III, 52-82: «Vedi qui ben fra quante spade e lance / [...] / Vedi Sichem, e ’l suo sangue ch’è meschio / [...] / Vedi Assuero il suo amor in qual modo / [...] / Vedi come arde in prima, e poi si rode, / [...] / Vedi tre belle donne innamorate, / [...] / Vedi Ginevra, Isolda, e l’altre amanti), e nella *Commedia* dantesca, non solo (per antonomasia) in *Inf* V, ma anche in altri luoghi dove la «serie di ripetizioni del verbo ‘vedere’ [...] presuppone il rapporto fra guida e discepolo: cfr. *Inf* I 116-118 (vedrai li antichi spiriti... / e vederai...), *Purg* II 31-34 (vedi che sdegna... / vedi come l’ha dritte), IX 50-51 (vedi là il balzo... / vedi l’entrata)» (Tateo 1970); e lo stesso nota anche Baldelli: «come già si è visto, non infrequenti le serie su ‘vedere’: *Purg* XXIV

L'artificio dell'anafora per marcare l'attacco di terzina è costitutivo anche di capitoli di altro tipo:

Per te si ritrovò Troia dolente;
per te cangiossi Dafne in verde alloro,
de la cui doglia ancor Febo ne sente;
per te Piramo e Tisbe sotto 'l moro
con le sue proprie man si dier la morte;
per te Pasife si congiunse al toro;
per te Dido, costante, ardita e forte,
passossi 'l petto nel partir di Enea;
per te Leandro giunse a trista sorte;
per te la cruda e rigida Medea
occise il suo fratel; ed altri mille
per te sentirno pena acerba e rea
(Ariosto XXVI, 49-60)

e giunge talvolta ad esiti di mirabile artificiosità. Sempre in Ariosto, ad esempio, il capitolo XXIII è interamente costruito sull'alternanza di *Non è più tempo... ma ben tempo è*:

Non è più tempo ormai sperar ch'io pieghi
un'alma altiera, un'indurata spoglia,
con lunga servitù, con lunghi prieghi;

28-33, XX 88-93» (Baldelli 1976). Interamente basata sull'anafora del verbo *vedere* in polittoto sono poi, almeno, i canti XXXIV e XXXV dell'*Amorosa visione* di Boccaccio: «Potente e grande, più ch'altra tenuta / ch'al mondo fosse, allora fu, ed ora / di pruni e d'erbe la *vedi* vestuta, // [...] // e *vedi* que' che questa tutta tenne / [...] // Giace con lui in quel fuoco molesto, / che quivi *vedi*, il frate, che amendui / fu l'uno all'altro uccider così presto. // Oltre un poco poi *vedi* colui / [...] // Con questi *vedi* Adastro allato allato» (vv. 16-34). Anafore di questo tipo possono anche invadere le terzine delle egloghe (che «giusta la definizione delle *Poetrie* medievali», ad una certa altezza della tradizione erano considerate forse «una sottospecie dell'elegia», Vecchi Galli 2003, p. 44 n): si veda almeno Tebaldeo, 290, 31-42, *Vedea rider le vite e l'altrui biade... vedea i greggi d'altrui grassi e gli armenti... E vedendo io tutte le stelle vòlte*. Per la consapevolezza dei teorici cinquecenteschi della presenza di anafore in Petrarca si veda ad esempio quanto scrive Ruscelli, il quale che esclude per questo motivo i *Trionfi* dal genere eroico, a dimostrazione che il metro della terza rima non è adatto ai poemi eroici: «Ma non però di materia Eroica, per le cagioni che si sono già dette a dietro, et chi tiene, che i Trionfi del Petrarca, perché in essi si nominano persone gradi, et è solamente un come Catalogo, o Indice de' nomi soli, s'habbiano a dir Poema Eroico, è poco degno che per lui s'ingombrino le menti [...] in fargli risposta» (Ruscelli 1559, p. cxvi).

ma ben tempo è sperar ch'un sdegno scioglia
il laccio in che mi prese, e, preso, a lei
mi diede Amor con mia perpetua doglia.
Non è più tempo ch'al bel viso, a' bei
sembianti, all'accoglienze belle io volti
questi inaccorti e crudel occhi miei;
ma ben tempo è mirar che, se raccolti
son i costumi in lei degni di loda,
degni di biasmo ancor ve ne sien molti.
(Ariosto XXIII, 1-12)

mentre nel testo XXV il medesimo autore struttura ogni terzina sull'alternanza dei pronomi *lui* e *lei* in attacco al primo e al secondo verso, e a mezzo al terzo:

Lui con speranza mostra lieta faccia,
lei con disperazion trista ti affronta,
lui cerca di piacer, lei che dispiaccia.
Lui quel ch'agrada sol intende e conta,
lei rapresenta sempre offesa e scorno,
lui sempre al ben, lei sempre al mal fu pronta.
Lui voria pace aver la notte e 'l giorno,
lei di guerra è sollicito instrumento,
lui cieco gode, lei mira ogni 'ntorno.
Lui riso e ioco porta fuori e drento,
lei con severo pianto accende l'ira,
lui nutrisce piacer, lei doglia e stento.
(Ariosto XXV, 7-18).

Esiti non meno insistiti sono anche nei capitoli di Bembo, come si vede nell'esempio che segue.⁷³⁰

Dolce mal, dolce guerra, e dolce inganno,
Dolce rete d'Amor e dolce offesa,
Dolce languir, e pien di dolce affanno.

⁷³⁰ Inoltre, secondo Claudia Berra, anche Alamanni farebbe riferimento nelle sue elegie «anche alla copiosa tradizione del capitolo morale e non, cui risale soprattutto la tendenza anaforica e modulare (peraltro in parte già esperita da Petrarca stesso nei *Trionfi*)» (Berra 2003, p. 203).

Dolce vendetta in dolce foco accesa
 Di dolce onor, che par giammai non ave,
 Principio della mia sì dolce impresa.
 Dolci segni, ch'io seguio, e dolce nave,
 Che porti la mia speme a dolce lido
 Per l'onda del penser dolce e soave.
 Dolce infido sostegno, e cader fido:
 Dolce lungo dubbiar, e saper corto:
 Dolce chiaro silenzio, e roco grido.
 (Bembo, *Rifiutate* III, 1-12).

Inoltre, «capitoli interamente basati sull'anafora ad inizio di terzina e/o su altri tipi di ripetizione» sono «a piacimento nel Notturmo» e «nell'Altissimo». ⁷³¹ A questo riguardo, particolarmente degno di nota è proprio l'uso esibito e oltranzista di tale fenomeno nei capitoli III e V dell'Altissimo. In questi casi infatti l'anafora interessa sia il piano lessicale che quello più profondo e strutturale, dal momento che non solo le terzine contengono lo stesso sintagma iterato, ma non anche costruite secondo il medesimo schema sintattico, che si ripete identico lungo tutto il componimento:

DOPPO TANTO *sperar* senza alchun merto
 Regina mia a chieder son forzato
 CHE HORMAI mi tragha di sperare incerto
 DOPPO TANTO *tenermi* incatenato
 con l'auree tuo' chiome a dir son stincto
 CHE HORMAI si converria non star legato
 DOPPO TANTO *veder* mie duol dipinto
 (Altissimo III, 1-7)

PRIMA SARANNO liquidi et leggieri
 e' saxi ET PRIMA FIEN solide et greve
 le piume *ch'io* deponga e' tuo' pensieri
 PRIMA SARÀ in vil conto e 'm prezzo breve
 l'oro, ET FIE PRIMA venerando te charo
 el fangho *ch'io* reputi el tuo cor leve

⁷³¹ Rossi 1988, p. 140.

PRIMA SARÀ penetrabile et chiaro
el terreno, ET FIE PRIMA ostante et schura
l'aria *ch'el* contemplarti in me sie raro
(Altissimo V, 1-9).⁷³²

In Tasso il *pattern* sintattico con anafora di elementi linguistici non assume mai, mi sembra, questa fisionomia: l'autore evita che il meccanismo ripetitivo prenda il sopravvento e che il discorso si trasformi in ' rassegna'. Nei testi tassiani il fenomeno, pur presente, è limitato ad alcuni brevi passaggi, per fini enfatici:

questa più d'altra Ninfa adorna e bella
ti spiega l'ombre fresche e dilettose
del suo bel colle in questa parte e 'n quella;
questa di bianche e di purpuree rose
ti veste le sue verdi erbose rive,
e di viole pallide amorose;
questa di compagnia con l' altre dive
degli alti boschi e de' vicini colli
talor ti canta a le fresc'ombre estive
(Tasso II, 114, 22-30)

egli teco le selve e le campagne
cercherà insieme, e d'altre cure scarco,
non sarà chi da te mai lo scompagne;
egli ti porterà le reti e l'arco,
ti condurrà le fuggitive fere
co le *grida* e co' cani insino al varco;
egli da l'unghie de l'irate e fere
belve ti farà schermo, mentre stanco
ti torrà il sonno al duolo et al piacere
(Tasso II, 116, 40-48).

e non sempre la sede di ripetizione è l'attacco della terzina. In almeno un caso il poeta usa la ripetizione in *capfinidad*:

⁷³² Si cita da Altissimo 1525.

Grazia, io ritorno a quel Signor cortese
a cui solo s'appoggia ogni mia spene,
e *lascio* il tuo gentile almo paese:
lascio te, che più duolmi, e meco viene
de la tua compagnia caldo desio,
che turba l'ore mie liete e serene
(Tasso II, 118, 1-6)

e talvolta struttura le serie anaforiche coinvolgendo anche i versi interni alla partizione, creando un maggiore effetto di dinamismo entro lo spazio metrico:⁷³³

indi contempla i tenebrosi orrori,
le tue false lusinghe, et *indi* vede
la lunga schiera de' tuoi gravi errori;
mentre premea col glorioso piede
i tuoi terreni alberghi, un chiaro lume,
non che favilla di splendor ti diede;
or spent'è 'n tutto ogni real costume,
ch'ei portò seco *ciò che di* gentile,
ciò che di bel ti diè benigno Nume.
(Tasso I, 58, 19-27)

qui più benigno cielo il suo favore
comparte, e manda da le vaghe stelle
lucida pioggia di soave umore;
qui le campagne colorite e belle

⁷³³ Si riscontra anche in Ariosto e Sannazaro la presenza di un sistema retorico di collegamento delle terzine attraverso la ripresa di un medesimo termine (o serie di termini intrecciate) con variazione in polittoto. Ariosto XV, 1-29: «Ben è dura e crudel, se non si piega / donna a PROMETTER quanto un suo fedele / [...] // ma se PROMETTE largamente e che le / PROMESSE poi si scordi o non attenga, / molto è più dura e molto è più crudele // [...] // PROMESSO in dubbio non mi fu, ma certo / dicesti darmi quel ch'oltra l'avermi / PROMESSO voi, mi si devea per merto. // Se PROMETTENDO aveste pensier fermi / [...] // Ma se diversa era la mente vostra / da le PROMESSE, ed altro era in la bocca, altro nel cor, ne le secrete chiostra». Sannazaro C, 9-27: «E PARVEMI VEDER d'un vivo sasso / un foco uscir, che 'l mondo tutto ardea / e poi seccava il mar di passo in passo. // E mentre gli occhi in ciò fermi tenea, / VIDI nel mezzo suo fendersi il cielo / e gridando fuggir la bella Astrea. // Per l'ossa mi sentiva un freddo gelo, / VEDENDO la ruina sì repente, / et in odio tenea lo mortal velo; // [...] // Questa, credo, venia per consolarne, / VEDENDO in me tanta paura accolta, / e per li casi suoi notificarme. // PAREAMI AVERLA già VISTA altra volta, / ma dove non sapea, come né quando, / né se da' lacci uman fusse disciolta».

scopren più be' tesori, e *qui* frondose
son più le piante di foglie novelle
(Tasso II, 116, 10-15).

Similmente accade con le interrogative retoriche con cui inizia l'Elegia quarta:

QUAL novello piacer, QUAI fere voglie,
o raggio di beltà chiaro et ardente,
su quegli orridi monti a noi ti toglie?
QUAL celata vaghezza la tua mente
inchina ad abitar loco sì strano
e sì remoto da la lieta gente?
(Tasso II, 116, 1-6)⁷³⁴

con movenze sono del tutto simili a quelle che si ritrovano, almeno, in qualche passo sannazariano:

Piangi, inferma natura; *piangi*, lasso
mondo; *piangi*, alto ciel; *piangete*, vènti;
piangi tu, cor, se non sei duro sasso.
Queste man che compuser gli elementi
e fermàr l'ampia terra in su gli abissi,
volser per te soffrir tanti tormenti.
Per te volser in croce esser affissi
questi piè, che solean premer le stelle;
per te 'l tuo redentor dal ciel partissi
(Sannazaro XCIX, 28-36).⁷³⁵

In almeno un caso, poi, Tasso distanzia di molti versi il sintagma ripetuto:

⁷³⁴ La struttura di questo passo è per altro del tutto simile a quella presente nel capitolo tassiano I, 58: «QUAL *novo* modo ritrovar poss'io / di lamentarmi? o QUAI miseri accenti / che dimostrino il femo stato mio? // Deh QUAL pietà troverò tra le genti / di valor piene, che non sia minore / de la cagione de' miei gravi tormenti?» (vv. 1-6).

⁷³⁵ Sull'anafora del verbo *piangere* cfr. almeno Varchi III, 16-24: «*Piangete* donne, se di voi vi cale, / accompagniate amor che piange nosco / il comun danno a nessuno altro uguale. // *Piangi* bell'Arno, e tu, paese toscano, / *piangete* colli, e voi *piangete*, o rive, / poi ce 'l vostro toscano non è più vosco! // *Piangon* la gloria lor le sante Dive, / che non avran già mai sì ricco albergo // se non se 'n chi di Cintia o Flora scrive».

Deh scendi, Ligurin, deh scendi al piano,
ov'ogni erbetta, ov'ogni vago fiore
t'han sospirato lungamente invano:
[...]

Deh scendi qui, dove rivolto al cielo
lagrima Icasto, e ti sospira e chiama
cangiando per la doglia il viso e 'l pelo
(Tasso II, 117, 7-33).

Accanto a queste forme di iterazione, nel sistema sintattico tassiano ritroviamo anche ripetizioni con variazione linguistica del sintagma interessato:

Mi fu *in tal dì* la libertà precisa,
e posto in servitù dolce e soave;
fu da' bassi pensier l'alma divisa;
in tal giorno donai lieto la chiave
de la mia vita a lei, che d'ora in ora
sgombra del cor ciò ch'è noioso e grave
(I 93, 25-30)

e a queste ultime si aggiungono poi le riprese di sintagmi non uguali linguisticamente, ma con morfologia e funzione sintattica corrispondente. Una lunga serie di imperativi parenetici tesse tutta l'Elegia prima a Lucina:⁷³⁶

SPIEGA le vaghe tue purpuree piume
[...]
ASCOLTA l'onorata e pellegrina
[...]
DEH, LASCIA la tua ricca altera sede
[...]
VEDI come le Grazie ne la culla
le son compagne, e nel tenero seno
come seco Virtù già si trastulla.
RIMIRA l'Ore, che dal ciel sereno
sono discese ad onorarla in terra

⁷³⁶ La serie di imperativi sembra tipica della costruzione testuale di Tasso, dal momento che ritorna anche in altre forme metriche: cfr. almeno gli esempi a p. 269 e 273 per il medesimo modulo nel sonetto, p. 341 per la canzone, p. 364 per la sestina.

col vago grembo d'aurei gigli pieno.
MIRA sì come ognuna a lei s'atterra,
come l'ornan la fronte, e quelle ciglia
che faran ad Amor eterna guerra.
[...]
ASCOLTA de le Parche l'armonia,
che fan cantando il suo cortese fato,
e le passate gravi noie oblia.
(II 113, 1-39).

mentre nell'Elegia sesta a Niccolò Grazia troviamo un elenco di verbi all'indicativo futuro:

TU RIMARRAI nel tuo lito natio,
ne la tua patria avventurosa e queta,
ov'è di gravi noie eterno oblio,
e col dotto Speron, cui 'l ciel mi vieta
star sempre a canto, in studi alti e lodati
TI VIVERAI vita felice e lieta.
Egli or de' vaghi e solitari prati
de la Filosofia nobile e degna
TI MOSTRERÀ i sentier dritti e lodati;
egli TI SCORGERÀ dove s'ingegna
Aristotele, Socrate, e Platone
(II 118, 7-16).

Queste soluzioni tassiane, che non giungono mai a esiti 'in elenco', possono forse dimostrare una sostanziale presa di distanza dalle 'derive' quattro-cinquecentesche del genere, e confermare invece una più stringente fedeltà alla 'linea nobile' dell'elegia.⁷³⁷

⁷³⁷ Cfr. Vecchi Galli 2003, p. 53.

5. Qualche confronto con le fonti latine

Stefano Carrai individua nei volgarizzamenti, come abbiamo visto, i primi esperimenti di elegie volgari. Nell'esemplificare le dinamiche di traduzione di alcuni autori medievali, lo studioso indica come nel passaggio dalla forma latina del distico a quella della terzina rimanga sottotraccia una implicita equivalenza tra le due misure metriche che talvolta affiora in maniera evidente, per cui «ad ogni distico corrispondono periodi rigorosamente delimitati dal perimetro di una terzina».⁷³⁸ Questa equivalenza, già individuata dal Ruscelli («[...] uno Essametro, et uno Pentametro, che per esser quelli più lunghi di sillabe, i nostri per non si stringer tanto, che non potessero uscirne, si stesero à far di tre in tre con questi nostri, che non più corti, quello, che essi facevano di due in due»⁷³⁹), mi sembra sia attiva anche in Tasso: indagando il rapporto intertestuale tra i capitoli tassiani e le fonti latine sia classiche che coeve, possiamo vedere come spesso l'autore riprenda il passo latino contenuto in uno o più distici sviluppandolo in una o due terzine, sempre in uno spazio definito dai confini di partizione.

È quanto accade in questi esempi, in cui è possibile riconoscere nel testo tassiano l'influenza dell'elegia I, IV di Sannazaro:⁷⁴⁰

TE VOCAT et *madidis* solam **suspirat** *ocellis*;

Et roseo tacitas fundit ab ore **preces**

(Sannazaro I, IV, 3-4)

Ascolta l'onorata e pellegrina

Donna di queste verdi rive erbose,

che TE CHIAMANDO umilmente inchina;

e con le *guancie molli e rugiadose*

di dolce pianto, il tuo soccorso chiede

vinta da doglie acerbe et angosciose

(Tasso II, 113, 7-9)

Da *costum, myrrhamque* focis quaeque orbe remoto

Cinnama per rubras navita vectat aquas

(Sannazaro I, IV, 13-14)

Ardano i sacri fochi in ampi giri,

e *costo, mirra*, et ogni odor pancheo

nel ricco aurato albergo intorno spiri

(Tasso II, 113, 16-18)

⁷³⁸ Carrai 2003, p. 9.

⁷³⁹ Ruscelli 1559, p. xcvi.

⁷⁴⁰ Si cita da Sannazaro 1731. L'elegia *ad Lucinam* appare a stampa già nell'edizione aldina del 1528 (cfr. Magris 2006, p. 474).

Sed trepidi cessere metus, CESSERE QUERELAE.
Jam parit *adventu* tacta **puella** Deae
(Sannazaro I, IV, 17-18)

PIÙ NON S'ODON LE STRIDA, ch  perdeo
al suo santo apparire in un momento
ogni sua forza il duolo acerbo e reo.
Ciascun si mostra gi  lieto e contento,
perch  *venuta in luce* una **fanciulla**
il pallido timor del viso ha spento.
(Tasso II, 113, 19-24)

Nell'Elegia quinta, invece, la fonte pontiniana che abbiamo gi  rilevato
potrebbe essere mediata dall'Elegia III di Molza:⁷⁴¹

Ipsa novo gaudens florum SEBETHUS honore
In mare PURGATIS purior ibat AQUIS,
Et dominam agnoscens vocem, ANTINIANA rosetis
SPLENDEBAT variis versicolore solo.
(Molza, *Elegie* III, 6, 15-18)

Turricchia, cui SEBETO ad ora ad ora
PURGA la fonte SUA, L'ACQUE RISCHIARA,
e di smeraldi le sue sponde INFIORA,
con la famosa ANTINIANA e CHIARA
nata da un parto, sotto lieta stella
di ben cortese e di tutt'altro avara.
(Tasso II, 114, 16-21)

Inoltre, il riferimento a Didone presente nell'epistola in versi a Girolamo
Molino mi sembra possa tradire, come abbiamo gi  ricordato, una reminiscenza
ovidiana. Il distico delle *Heroides*, in questo caso, si allunga in due terzine:

Protinus occurrent *falsae periuria linguae*
Et *Phrygia Dido fraude* COACTA MORI
(Ovidio, *Heroides* VII, 67-68)

Crudel, se 'l nostro amor, *se quella fede*
che darmi udio ogni vicino lido
non ti ritiene in questa lieta sede,
tengati almen la sfortunata **Dido**,
CHE S'APPARECCHIA DI MORIR, s'aviene
ch'abbandoni il real suo amato nido.
(Tasso II, 117, 46-51)

I pochi casi qui riportati non sono che saltuarie annotazioni di un discorso
pi  complesso, quello del Tasso elegiaco con le fonti latine, che non   possibile
trattare in maniera esaustiva in questa sede. Tuttavia, tali esemplificazioni

⁷⁴¹ Si cita da Molza 1999.

permetteranno forse di cogliere in che modo, nel laboratorio dell'autore, ripresa tematica e recupero formale dei classici concorrano al tentativo di rinnovare la poesia petrarchista e di portare la lirica volgare «per tutti que' sentieri [...] che i Latini e i Greci le loro condussero, e la varietà de' fiori mostrandole de' quali l'altre due ornandosi sì vaghe si scopreno a' riguardanti».⁷⁴² Si noterà allora nella poesia tassiana un vero e proprio

cortocircuito tra le istanze del Classicismo, da cui naturale proveniva l'impulso all'acquisizione di forme antiche nella metrica volgare, e quelle del Petrarchismo, incline invece ad escludere metri non autorizzati dal grande modello, e ad individuare piuttosto tra quelli classici e i petrarcheschi corrispondenze tali da presentare i secondi come i diretti e degni eredi dei primi.⁷⁴³

⁷⁴² Tasso 1995, I, p. 7. Per un commento alla metafora dei *fiori* nelle dichiarazioni di poetica di Tasso cfr. almeno Forni 1997 e Ferroni 2009b.

⁷⁴³ Pantani 2010, p. 241.

6. Tabella [1]. Incidenza delle terzine indipendenti e delle terzine con connessione

Tipo di terzina	Dante		Petrarca		Ariosto		Tebaldeo		Sannazaro		Bembo		Alamanni		I Amori Bernardo Tasso		II Amori Bernardo Tasso		Totale Bernardo Tasso	
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
indipendenti	94	68.12	163	70.56	137	70.26	77	78.57	93	80.17	28	52.83	310	85.16	76	70.37	90	70.31	166	70.34
con connessione	44	31.88	68	29.44	58	29.74	21	21.43	23	19.83	25	47.17	54	14.84	32	29.63	38	29.69	70	29.66
Totale	138	100	231	100	195	100	98	100	116	100	53	100	364	100	108	100	128	100	236	100

7. Tabella [2]. Tipologia dei legami sintattici tra le terzine

Tipologia di connessione	Dante		Petrarca		Ariosto		Tebaldeo		Sannazaro		Bembo		Alamanni		I Amori Bernardo Tasso		II Amori Bernardo Tasso		Totale Bernardo Tasso	
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
passaggi senza connessione	113	83.70	188	82.82	155	82.01	84	88.42	100	88.50	29	59.18	327	92.11	85	81.73	99	81.15	184	81.42
subordinata/principale	8	5.93	7	3.08	12	6.35			3	2.65	3	6.12	13	3.66	5	4.81	9	7.38	14	6.19
principale/subordinata	9	6.67	5	2.20	9	4.76	7	7.37	5	4.42	1	2.04	5	1.41	2	1.92	6	4.92	8	3.54
coordinazione			18	7.93	10	5.29	4	4.21	4	3.54	16	32.65	8	2.25	12	11.54	7	5.74	19	8.41
inarcatura	5	3.70	9	3.96	3	1.59		0.00	1	0.88			2	0.56			1	0.82	1	0.44
Totale passaggi di terzina	135	100	227	100	189	100	95	100	113	100	49	100	355	100	104	100	122	100	226	100

8. Tabella [3]. Scansione sintattica interna delle terzine indipendenti tassiane

Terzine indipendenti	Scansione interna	I <i>Amori</i>		II <i>Amori</i>		Totale	
		n	%	n	%	n	%
monoperiodali	1m+m1	11	14.47	14	15.56	25	15.06
	2+1	32	42.11	27	30.00	59	35.54
	1+2	4	5.26	10	11.11	14	8.43
	altro	5	6.58	8	8.89	13	7.83
	tot	52	68.42	59	65.56	111	66.87
due o più periodi	1m+m1	13	17.11	8	8.89	21	12.65
	2+1	4	5.26	7	7.78	11	6.63
	1+2	4	5.26	10	11.11	14	8.43
	altro	3	3.95	6	6.67	9	5.42
	tot	24	31.58	31	34.44	55	33.13
Totale		76	100	90	100	166	100

9. Tabella [4]. Scansione sintattica interna delle terzine indipendenti. Qualche confronto

Terzine indipendenti	Scansione interna	Dante		Petrarca		Ariosto		Tebaldo		Sannazaro		Bembo		Alamanni		Totale B. Tasso	
		n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
monoperiodali	1m+m1	10	10.64	18	11.04	17	12.41	8	10.39	5	5.38	6	21.43	36	11.61	25	15.06
	2+1	22	23.40	24	14.72	26	18.98	7	9.09	23	24.73	4	14.29	64	20.65	59	35.54
	1+2	6	6.38	18	11.04	25	18.25	10	12.99	16	17.20	0	0.00	32	10.32	14	8.43
	altro	2	2.13	10	6.13	13	9.49	7	9.09	3	3.23	3	10.71	23	7.42	13	7.83
	tot	40	42.55	70	42.94	81	59.12	32	41.56	47	50.54	13	46.43	155	50.00	111	66.87
due o più periodi	1m+m1	9	9.57	9	5.52	21	15.33	5	6.49	5	5.38	2	7.14	31	10.00	21	12.65
	2+1	10	10.64	21	12.88	5	3.65	10	12.99	10	10.75	6	21.43	43	13.87	11	6.63
	1+2	9	9.57	15	9.20	16	11.68	11	14.29	20	21.51	0	0.00	29	9.35	14	8.43
	altro	26	27.66	48	29.45	14	10.22	19	24.68	11	11.83	7	25.00	52	16.77	9	5.42
	tot	54	57.45	93	57.06	56	40.88	45	58.44	46	49.46	15	53.57	155	50.00	55	33.13
Totale		94	100	163	100	137	100	77	100	93	100	28	100	310	100	166	100

III.6 I METRI SPERIMENTALI

1. I componimenti tassiani in metro sperimentale

Negli *Amori* tassiani sono contenuti, come si diceva, anche alcuni testi composti in un particolare metro incatenato di elaborazione autoriale. Questa ‘testura’ metrica può essere considerata, assieme l’ode, «l’epifenomeno metrico di una complessiva ricerca di continuità versale, teorizzata da Bernardo come uno degli elementi caratterizzanti i testi classici “sciolti d’ogni obbligazione”». ⁷⁴⁴ Anche in questa forma metrica così come nell’ode, infatti, è a mio avviso chiara «l’esigenza di evitare la coincidenza tra struttura metrica e unità sintattica, caratteristica per Bernardo di tutte le forme e i generi volgari, che produce un senso di prevedibilità e che lo aveva condotto a patrocinare inizialmente l’adozione dello sciolto per il poema». ⁷⁴⁵ Tasso elabora dunque questa catena rimica, evoluzione della terza rima, nel tentativo di aumentare nei testi la libertà del dettato, dal momento che di «libertà manca senza alcun fallo il terzetto, che per niente sul verso secondo posarsi non osarebbe, et oltre il terzo varcare non altrimenti gli sarebbe mortale che a Remo fosse il saltar le mura di Roma». ⁷⁴⁶

Provo ora a fermare l’attenzione sulla particolare conformazione metrico-sintattica degli undici testi sperimentali, al fine di analizzare in che modo in essi si traduca la volontà autoriale di rinnovare la poesia volgare attraverso l’imitazione della libertà compositiva di ascendenza classica. ⁷⁴⁷

⁷⁴⁴ Barucci 2003, p. 15. Che «Bernardo Tasso occup[*i*] [...] una posizione di rilievo nella storia degli esperimenti metrici che nella prima metà del Cinquecento si tentano su imitazione della metrica quantitativa latina» è sottolineato anche in Mastrototaro 2001-2002.

⁷⁴⁵ Barucci 2003, p. 16. Un metro incatenato è utilizzato anche nelle odi 92, 94, 101, come ricorda Ramazzotti 2017, p. 49.

⁷⁴⁶ Tasso 1995, I, p. 11.

⁷⁴⁷ Dieci di questi testi uscirono a stampa nel secondo volume degli *Amori* (1534), raccolti in due sezioni: la prima, dedicata a Giulia Gonzaga, contiene la *Selva in morte di Luigi Gonzaga* (103), l’*Epitalmio* per le nozze del duca di Mantova (104), la *Favola di Piramo e Tisbe* (105); la seconda sezione è dedicata a Vittoria Colonna e ospita 6 ecloghe (106-112). Anche qui la numerazione segue le tavole che compaiono in appendice. Nella medesimo metro è composto anche il panegirico al vescovo di Brescia Andrea Corner (65) contenuto del terzo libro degli *Amori* (1537), che nella

Al particolare metro incatenato in cui tali testi sono composti è dedicata quasi per intero la lettera a Ferrante Sanseverino che funge da prefazione alla seconda edizione degli *Amori* (1534).⁷⁴⁸ Scrive il poeta (c.vi miei):

sappiate, valorosissimo Signor mio, che fra le cose greche e latine degne d'imitazione e d'onore, una è al parer mio quella maniera di verso puro exametro, il quale *di continuo camminando* con egual passo, ove e quando gli piace fornisce il suo cominciato viaggio. [...] Di questo adunque essendo finora mancata la nostra lingua moderna, e d'adornarnela procurando, longamente sono stato, e sono ancora intra due, però che la forma a tal fine da me *novellamente ritrovata* non m'aggrada del tutto, né le ragioni ch'altri l'adduce in contrario la mi puon far dispiacere. Non negherò il verso esser endecasillabo e non exametro, ma tutto che d'allungarlo e di renderlo al numero di quello più simile che si potesse mi sia affaticato, non ho potuto giamai quella forma darli che già nell'animo fabricata m'avea, sì che più tosto numero di prosa non avesse che di verso: il che di questa testura ritrovare mi diede cagione, la qual ricevendo quelle parti che 'l verso da sé di ricevere o non è o non seppi far capace, forse *potrà servir per exametro*, fin che più elevato ingegno trovando di meglio, più perfetto ornamento a questa lingua aggiungerà⁷⁴⁹.

Dalle parole di Tasso si evince come il suo sperimentalismo sia finalizzato al tentativo non semplice di procurare alla lingua volgare il corrispettivo dell'esametro. Il suo tentativo, tuttavia, non consiste in una 'traduzione formale' del metro latino, che costringerebbe ad allungare il verso volgare in quella che

Tavola dei componimenti dell'edizione del '60 è rubricato come *epistola*; quest'ultimo componimento tesse «l'elogio delle vite, spese lontano dai *negotia*, fra le scienze e la poesia, del destinatario e di Trifon Gabriele» (Ferroni 2011, pp. 137-138). Si ricordi anche Alamanni compose le sue *Selve* in endecasillabi sciolti (1527-28).

⁷⁴⁸ Nel ricordare la lettera prefatoria si ricordi il ruolo che, a metà del Cinquecento, conserva il commento alla lirica: «allestire un commento alla poesia contemporanea implica una precisa presa di posizione in un panorama letterario ancora in movimento e presuppone, o almeno dovrebbe presupporre, un quadro teorico di riferimento ben definito. Il commento, in tutte le sue manifestazioni paratestuali, deve infatti divenire sede di incontro tra teoria e prassi, luogo nel quale si dimostrano al lettore, sul piano concreto degli esiti poetici, le ragioni ideali delle scelte linguistiche, stilistiche e retoriche. Il ricorso al commento alla lirica coeva è quindi spesso motivato dal bisogno avvertito con particolare urgenza di legittimare *apertis verbis* la dignità letteraria dell'opera commentata» (Tomasì 2012, p. 6). Credo sia possibile, nel nostro caso, riferire queste considerazioni alla pratica dell'*autocommento* che Tasso mette in opera nelle due lettere prefatorie del 1531 (alla Malatesta) e del 1534 (al Sanseverino), anticipando la fioritura della tecnica del commento che Tomasì individua negli anni Quaranta-Sessanta.

⁷⁴⁹ Tasso 1995, I, p. 9.

sembrerebbe piuttosto una torsione verso la prosa;⁷⁵⁰ Tasso mantiene invece la misura endecasillabica e sviluppa un singolare caso «di compromesso tra lo sciolto e la rima»,⁷⁵¹ che consente piuttosto una imitazione della libertà compositiva della poesia esametrica, grazie alla quale il testo «di continuo camminando con egual passo, ove e quando gli piace fornisce il suo cominciato viaggio».⁷⁵² Il poeta non nasconde il suo lavoro di ricerca sperimentale e anzi descrive le diverse fasi di elaborazione di questa forma metrica che, nella struttura di base, allude alla terza rima dantesca: «così come il terzetto generò Dante d'una metà del sonetto, così d'altra è nata la mia testura, onde a lei, se non del tutto, si almeno come a madre figliolo in gran parte si rassomiglia».⁷⁵³

⁷⁵⁰ Nella direzione di una riproduzione formale dell'esametro con criteri forse eccessivamente «meccanicistici» (Barucci 2003, p. 15 n) vanno invece i tentativi, di poco successivi a queste sperimentazioni tassiane, di Claudio Tolomei e dell'Accademia della Nuova Poesia, e quelli di Francesco Patrizi per la composizione dell'*Eridano* (per gli esperimenti di metrica barbara nel Cinquecento si vedano almeno Arbizzoni 1977, Bausi-Martelli 1993, Mancini 1994, Pettinari 2013). L'impossibilità di tradurre quantitativamente i versi latini in volgare è sottolineato da Tasso anche nella lettera prefatoria al Duca di Savoia posta ad introduzione al volume di *Inni et ode*: «[...] fatti a imitazione de' buoni poeti Greci e Latini, non quanto al verso, il quale in questa nostra italiana favella è impossibile d'imitare, ma ne l'invenzione, ne l'ordine e ne le figure del parlare» (Tasso 1995, II, p. 248).

⁷⁵¹ Bausi-Martelli 1993, p. 151. Come è riportato nello studio citato, negli stessi anni in cui opera Tasso fioriscono nella tradizione italiana altri tentativi di compromesso tra i versi rimati e i versi sciolti; si tratta però di testi 'compositi' e polimetri, risultanti dalla mescolanza di parti in rima e di parti in sciolti, e dunque hanno esiti molto differenti da quelli tassiani.

⁷⁵² Tasso 1995, I, p. 9.

⁷⁵³ Tasso 1995, I, p. 10. La matrice incatenata che questo metro condividerebbe con la terza rima dantesca è sottolineata anche dalla terminologia con cui tale metro sperimentale tassiano veniva chiamato dai contemporanei e imitatori; si legga ad esempio Gabriele Fiamma nella *Parafrasi poetica del Reverendo D. Gabriel Fiamma sopra i salmi. Libro Primo*: «Questa maniera di versi chiamano alcuni Catena. ne so, che fin hora habbia havuto alcun altro nome: ancor che questo nome Catena si converrebbe così al terzetto, come a questa tessitura. Ma perché il terzetto ha già molti secoli preso, e ritenuto quel nome della terza rima, che s'accorda con la prima, a quest'altra sorte di composizione s'ha dato nome di Catena. Bernardo Tasso ha scritto con questa tessitura di versi la favola di Piramo, e di Tisbe, et alcuni altri suoi componimenti molto vaghi, e leggiadri». Secondo Fiamma poi tale metro non sarebbe «privo della dolcezza della rima, senza di cui sono i versi Italiani per lo più molto freddi, e camina con le rime non molto vicine, che fa parer il verso manco premeditato» (Fiamma 2012, p. 202). Il termine *catena* è poi utilizzato da Tolomei: «io già più che vinti anni sono ritrovai certe catene, e certi collegamenti di rime variate, le quali ritenevano e annodavano il verso con qualche spirito, né però l'obbligavano a terminarsi in alcun luogo per forza [...]». La qual invenzion è stata già pochi anni fa da alcuni poeti o similmente ritrovata, over porta in maggior luce; certamente con molta grazia e giudizio l'hanno ed arricchita e illustrata, tra li quali messer Bernardo tasso, uomo di pellegrino spirito, l'ha felicemente abbellita. Questa forma ne la via comune più di tutte l'altre m'è sempre piaciuta» (Lettera a Marco Antonio Cinuzzi del luglio 1543, in Tolomei 1543). Di tale primato toломiano, tuttavia, non mi sembra rimangano testimoni.

La prima versione del metro, più antica, è utilizzata da Tasso per l'*Epitalamio*⁷⁵⁴ e per la prima ecloga, l'*Alcippo*, e si presenta come una serie di moduli metrici (o «periodi metrici»⁷⁵⁵) composti ciascuno da sei endecasillabi, i quali possono essere intesi come quartine a rime incrociate,⁷⁵⁶ incatenate le une alle altre in virtù del fatto che ospitano al centro due versi in rima con i versi centrali rispettivamente del periodo metrico precedente e di quello successivo; perché in apertura e in chiusura non rimangano versi irrelati, la prima e l'ultima 'strofa'⁷⁵⁷ sono formate da cinque versi anziché sei:

ABCBA DECFED GHFIHG LMINML [...] UVTXVU YZXZY.

Il progetto metrico subisce poi una evoluzione: Tasso stesso ricorda che «col consiglio d'alcuno amico le altre egloghe e la selva in altra guisa tessei che non fei prima l'epitalamio e l'Alcippo».⁷⁵⁸ Martelli propone di intendere la nuova variante come «un periodo metrico di sei versi, il cui sesto verso costitui[*sce*] anche il primo del successivo esastico»,⁷⁵⁹ trascrivendo così lo schema rimico:

⁷⁵⁴ Torquato indica il padre come il primo compositore di un *Epitalamio* in volgare (anche se così annota il Crescimbeni: «Se Torquato Tasso attribuisce l'invenzione degli Epitalamj a suo Padre, perché primo diede tal nome ad un suo componimento nelle nozze del Duca di Mantova, forse ha ragione, non trovandosi chi prima del 1534, nel qual anno uscì alla luce tal poesia, intitolasse con questo nome alcuna composizione. Ma se per epitalamio intende ogni canzona nuzziale, difficil cosa è da porti in chiaro chi prima ne scrivesse, poiché molti altri Poeti in quegli anni stessi ne composero», Crescimbeni 1731, p. 256). Si segnalano almeno le traduzioni in sciolti dell'epitalamio di Catullo per Peleo e Teti di Alamanni, di cui ci dà testimonianza indiretta il Tolomei nella già citata lettera al Cinuzzi del 1543 (l'epitalamio fu edito e tradotto da Tambellini nel 1884 per Zanichelli, e composto presumibilmente negli anni '20, cfr. DBI alla voce *Alamanni, Luigi*) e di Dolce (1538), alle quali si aggiunga poi un epitalamio in sciolti composto da Lodovico Paterno ed edito nelle *Nuove Fiamme* (1561).

⁷⁵⁵ Bausi-Martelli 1993, p. 151.

⁷⁵⁶ Chiodo chiosa che «nel primo esperimento, per non distanziare troppo le rime e mantenere una sorta di ritmo ternario incatenato, spesso la quartina non era formata da versi a rima alternata ma chiusa» (Chiodo 1999, p. 55). A quanto risulta, il metro sperimentale antico è sempre formato da strofe che richiamano la quartina a rime incrociate. Compagini rimiche simili ma non incatenate di endecasillabi (del tipo ABCABCDEFDEF) sono nelle *Egloghe piscatorie* di Berardino Rota (cfr. Bianchi 2005), e si ricordi anche la canzonetta *Correte, amanti, a le bellezze nove* di Torquato Tasso, con schema ABbA CBbC DBbD EBbE... (cfr. Daniele 1994, p. 257).

⁷⁵⁷ Chiamiamo per comodità questi moduli di sei endecasillabi 'strofe', pur nella consapevolezza che il metro era da Tasso concepito come continuato e non certo come propriamente strofico. Così autorizza a fare anche Bausi-Martelli 1993, p. 151. Menichetti, ugualmente, parla di «tipo strofico relativamente fluido, contrapposto ad altri sistemi nettamente delimitati quali l'ottava» (Menichetti 1993, p. 534).

⁷⁵⁸ Tasso 1995, I, p. 13.

⁷⁵⁹ Martelli 1984, p. 575.

ABCABCDECDEFGEFGHIGH/LMILM [...] ZZ.

È possibile però forse, segmentando in maniera differente la sequenza delle rime, ritrovare anche in questa nuova ‘testura’ metrica la medesima matrice a strofe incatenate che regolava la prima variante. Il metro può allora essere interpretato come una rielaborazione semplificata del precedente:⁷⁶⁰

ABCAB CDECD EFGEF GHIGH ILMIL [...] XYZXY ZZ.

Rispetto al primo tentativo tassiano, si noteranno subito alcune modifiche sostanziali: i periodi metrici sono di cinque versi e non più di sei, il componimento è chiuso da un distico baciato, la quartina allentata non è più a rime incrociate ma a rime alternate e la rima al mezzo di una strofa diventa la prima della strofa successiva. In questa seconda forma metrica, Tasso pare così avvicinarsi maggiormente al meccanismo della terza rima a cui evidentemente voleva alludere.⁷⁶¹ La scansione integrale dei componimenti mostra, in alcuni punti, qualche inghippo nella successione delle rime. Nell’egloga quarta, *Galatea*, ai versi 81-90 manca la concatenazione delle rime, per cui la successione ricomincia senza collegamento tra i due periodi metrici (per chiarezza evidenziamo il passaggio tra i periodi metrici con uno stacco tipografico del tutto assente nel testo tassiano, concepito come continuato):

a udir il suon de le dolci aure estive	A
meco verresti; e cantaresti ancora	B
meco spesso, lodando Pan e Pale,	C
Apollo, Bacco, e le silvestri dive;	A
e con soavi basci d’ora in ora	B
mischiando il canto, viveremmo quale	C

⁷⁶⁰ In questo modo interpretano anche Chiodo 1999, pp. 54-55 (salvo qualche imprecisione nel riportare il metro della catena, poi corrette in Chiodo 2013, p. 20) e Ramazzotti 2017, p. 526: «Questa interpretazione ha il pregio, come si è detto, di sottolineare la continuità dello schema, ma preferisco – anche se è certamente più macchinosa – la divisione ideale in quintetti, perché in tal modo si possono seriare i due schemi incatenati (prima quello dell’egloga prima e dell’epitalamio, poi il presente schema) ponendo all’origine di entrambi il modello della quartina di sonetto [...] rispettivamente ora a rime incrociate, ora a rime alternate [...]. L’espedito dell’incatenamento [...] sembra avere qualche titolo per essere visto come un istituto metrico mentale significativo per T. Detto questo, non si dimentichi che, nei suoi componimenti di imitazione esametrica, T. voleva che il lettore non percepisse fratture nel metro per responsabilità della rima».

⁷⁶¹ E infatti in Bausi-Martelli 1993, p. 151, in cui pure lo schema metrico è segnalato in modo continuato, il metro è comunque indicato come «una sorta di terza rima ‘allentata’».

i più lieti pastor vivono in cielo;	D
né curerei che cento agnelli il die	E
mi togliesse rapace empio animale.	C
Ma, lasso, mentre che per doglia il pelo	D
si va cangiando, de' desir miei folli	F
ridendo, dove bagna il Re de' fiumi	G
poi ch'ha raccolto il puro Mincio in seno,	H
ti soggiorni con Niso, e i verdi colli	F
che vider lagrimar questi duo lumi	G

(II, 109, 76-90).

Allo stesso modo, nell'egloga quinta, *Aminta*, ai versi 36-44:

l'accesa voglia, a le pietose note,	A
ai giusti preghi miei l'animo inchina;	B
né ti turbar se i semplicetti agnelli,	C
che co' suoi raggi il sol ferza e percuote,	A
turban quest'onda chiara e cristallina,	B
per rinfrescarsi, e diventar più belli	C
prendendo qualità dal tuo più puro:	D
perdona a me l'ardire, e lieto prendi	E
per far corona a' tuoi biondi capelli	C
queste vermiglie rose, che mi furo	D
date dal vago Aminta; alza le ciglia	F
da' tuoi liquidi calli, o bello Iddio,	G
e prendi il don, che nel lucido seno	H
ti serba l'onda chiara a meraviglia.	F
Bevete liete omai, fin che 'l desio	G

(II, 110, 36-45).

Più complesso invece è quanto accade nell'*egloga piscatoria*, in cui anche la *princeps* del 1534 riporta un verso in meno:

quant'arene han quest'acque, o fiori l'erba:	A
quattro vaghi delfini al giogo avezzi	B
scelt'ha già fuor de' suoi più cari armenti,	C
i quai ti porteran lieta e superba,	A
fra mille tuo dilette e mille vezzi,	B

mal grado de' contrarii e feri venti.	C
Teco mille Tritoni e Ninfe mille	D
verran danzando in bella schiera ognora,	E
e staran sempre a' tuoi servigi intenti	C
e Glauco e Palemone et altri ancora;	E
a te servirà il mare, e umile e altero	F
a tua voglia ognor fia; ecco che come	G
Donna e Regina sua t'inchina e onora:	E
già ti salutan l'onde, e già leggero	F

(II, 112, 81-94).

«Vegniamo alle rime»,⁷⁶² come scrive Tasso stesso accingendosi a trattare della presenza di queste nei suoi componimenti. La posizione dell'autore nei confronti dell'istituto della rima è in effetti, com'è fin troppo noto, ambivalente: da un lato, il poeta riconosce che la rima nella poesia volgare costituisce un vincolo troppo stretto, che forza l'andamento del discorso perché «solo ch'ella si oda una volta, mal nostro grado duo o tre passi più oltre che mestieri non ci sarebbe di caminare ci trasporta»;⁷⁶³ dall'altro, però, nell'elaborazione di questi componimenti Tasso riconosce come non sia possibile rinunciarvi, non tanto perché la rima sia ornamento del verso volgare ma piuttosto perché svolge un'essenziale funzione strutturante, in quanto essa «è tale al verso volgare quale sono i piedi al latino».⁷⁶⁴ L'autore dunque, come osserva la critica, conferisce alla rima un ruolo imprescindibile e irrinunciabile per ovviare alla mancanza dei piedi nella costruzione del verso,⁷⁶⁵ in quanto è l'unico elemento già presente nella

⁷⁶² Tasso 1995, I, p. 8.

⁷⁶³ La posizione di Bernardo Tasso è molto simile a quella dei detrattori cinquecenteschi dei metri rimati che erano invece a favore dell'endecasillabo sciolto, quali Trissino e Alamanni, «ossia *gli* intellettuali più impegnati nel recupero di forme classiche» (Barucci 2003, p. 17. Sulla questione della rima nel Cinquecento si vedano anche, almeno, Martelli 1984, pp. 530-574 e Soldani 1999b, pp. 279 ss). Tasso ad ogni modo in più punti della lettera a Sanseverino sottolinea come la rima sia un difetto del metro: «Per tutto ciò non vo' dire questa mia testura esser cosa così perfetta che di miglior non se ne potesse ritrovare, e conosco le mie egloghe non esser così signore di se medesime come sono le virgiliane [...]: e di ciò la rima è la cagione» (Tasso 1995, I, p. 11).

⁷⁶⁴ Tasso 1995, I, p. 10.

⁷⁶⁵ È quanto annota anche Chiodo nell'edizione critica da loro curata: «punto di partenza, come spiega lo stesso Tasso nella dedicatoria del 1534, è la quartina, al cui interno è inserita, nei primi esperimenti [...] una coppia di versi [...], nei successivi e più maturi un solo verso centrale così da costituire strofe pentastiche regolari [...] che non hanno alcun vincolo con la struttura sintattica della

versificazione volgare che, senza forzature di transcodifica, possa adempiere ad una necessità ritmica ricorsiva e periodica, e possa garantire quella «ripetizione regolare di nuclei sillabico-ritmici molto semplici»⁷⁶⁶ propria anche della lirica classica. L'ufficio della rima in questi componimenti verrebbe allora «a configurarsi del tutto diversamente da come si era configurato nel corso della tradizione».⁷⁶⁷ Il concetto è, com'è noto, diffuso nei trattati teorici del tempo, *in primis* nelle *Prose* di Bembo:

È il vero che egli [*il suono*] nel verso piglia eziandio qualità dalle rime; le quali rime graziosissimo ritrovamento si vede che fu, per dare al verso volgare armonia e leggiadria, che in vece di quella fosse, la quale al latino si dà per conto de' piedi, che nel volgare così regolati non sono.⁷⁶⁸

Ma è esposto anche, ad esempio, nelle *Lezioni* in difesa della *Canace*:

E confermo. ove non è rima non son piedi, ove non son piedi non si cammina; per conseguente non vi è gravità, né piacevolezza di movimento, di armonia, e di contento.⁷⁶⁹

E ancora:

tanto è male levar la rima al volgare, quanto al Greco i suoi piedi. Dunque senza la rima il nostro verso è immobile. [...] la rima non è ornamento, o forma del verso in se solo considerato, ma comparato e proporzionato ad altri versi. [...] La rima dunque incatena ed unisce il poema volgare, come l'armonia e ritmo delle sillabe fatta con proporzione unisce ed incatena i versi particolari.⁷⁷⁰

frase, mirando a un'armoniosa fluidità del ritmo, simile a quella del verso sciolto, ma in cui la rima (che non si deve 'sentire' pur rispondendosi ogni tre versi) funge tuttavia da collante strutturale» (Chiodo-Martignone 1995, I, pp. 415-416). Altrove si legge anche: «La dilatazione delle rime è finalizzata dunque a un tentativo di imitazione dell'esametro latino, inteso ad addivenire attraverso tale accorgimento a una semplice "consonanza di rime" che distacchi la lirica volgare dalle usuali forme rimate, troppo popolaresche» (Chiodo 1999, p. 57).

⁷⁶⁶ Menichetti 1993, p. 53.

⁷⁶⁷ Martelli 1984, p. 576.

⁷⁶⁸ Bembo 1960, p. 151.

⁷⁶⁹ Speroni 1989, p. 206.

⁷⁷⁰ Speroni 1989, p. 218.

In tal caso, allora, non è il singolo verso ma l'intero periodo metrico che, «ricevendo quelle parti che 'l verso da sé di ricevere o non è o no seppi far capace» (ovvero l'*egual passo* assicurato dai piedi latini), «forse potrà servir per exámetro». ⁷⁷¹ Questi testi, che per altro nella prima variante erano composti proprio da 'strofe' di sei versi, potrebbero allora essere metaforicamente interpretati come una sequenza di 'esametri verticali'.

Tasso, che avverte la rima come necessaria imperfezione, dichiara apertamente il suo impegno a renderla almeno inattesa e limitare quell'aspetto i prevedibilità alla fine del verso che potrebbe viziare e compromettere il libero scorrere dell'argomentazione. La critica ha già sottolineato come l'aspetto saliente di questa compagine metrica stia appunto nel fatto che i versi rimati sono tra loro più lontani rispetto alla matrice dantesca. ⁷⁷² Ma è forse possibile notare come nei testi agiscano altri meccanismi formali che il poeta sembra utilizzare nel tentativo di «asconder alcuna volta ne' versi [...] la rima, e quella fra le altre parole mischiare», in modo tale che «prima ella ci trapassi l'orecchie ch'uom s'accorga di doverla incontrare». ⁷⁷³ La lettura dei componimenti mette infatti in evidenza l'esistenza di una tramatura fonica particolarmente fitta che agisce all'interno dei

⁷⁷¹ Tasso 1995, I, p. 9.

⁷⁷² Così in Martelli 1984, p. 576 («allontanando tra loro i versi rimati, cercò di restituire alla rima la sua dignità strutturale»), in Chiodo 1994, p. 98 («l'effetto della rima è reso quasi inavvertibile dall'espedito di allontanare i versi rimati, mantenendo però, tramite il loro risponderci a distanza, un fluente ritmo melodico»), in Chiodo 1999, p. 54 («L'idea di Bernardo [...] contemplava una sorta di compromesso in una complessa architettura metrica che si serviva della rima in funzione strutturale, ma distanziandola in modo che essa fosse inavvertibile alla lettura»), in Mastrototaro 2001-2002, p. 197 («La prevedibilità della rima è elusa da un sistema di strofe pentastiche»), in Pantani 2010, p. 255 («Bernardo, come è noto, cercò nelle sue egloghe di avvicinarsi all'esámetro non attraverso l'endecasillabo sciolto, come Alamanni e Trissino, ma distanziando le rime, e secondo schemi poco prevedibili, rispetto al loro cadenzato ricorrere nella tradizionale terzina. Il fine era sempre quello di ridimensionarne l'effetto strutturante e musicale»).

Tasso è cosciente delle critiche mossegli per aver allontanato le rime («Diranno alcuni per avventura che la discordia de' due versi di mezzo è la cagione d'allontanar la vicinà degli estremi», Tasso 1995, I, p. 10), alle quali per altro risponde affermando di essersi comunque tenuto entro i limiti di versi discordi consentito dalla pratica petrarchesca («altro posso dire a difendermi, se non ringraziar Dio che ve ne interponessi due soli, nel modo ch'io ho veduto tener il Petrarca nella fine d'alquanti se' suoi sonetti», Tasso 1995, I, p. 11).

⁷⁷³ Tasso 1995, I, p. 10.

versi e che si somma alle corrispondenze rimiche definite dallo schema metrico. In primo luogo, si rileva ad esempio la presenza di non poche rime interne:⁷⁷⁴

pianser gli *augelli*; e 'l grande Appennino,
uscendo fuor del cavernoso monte,
si volse contra il cielo, e feramente
accusò i fati, e 'l suo crudel destino,
e fece ai bianchi *velli* oltraggi et onte
(II 103, 22-6)

Allor *nascose* il Sol gli ardenti raggi,
e temé il mondo oscura notte eterna;
tremar l'alpi *nevose* in ciascun lato
(II 103, 72-4)

Grata ti porta con un dolce riso
la nobil Donna, in cui *cortese* e largo
il ciel cotanto di virtute infuse,
che vivran dopo lei molte faville
accese del suo onore [...]
(II 104, 95-9)

povero mondo, età *vile* e negletta!
Quando ne le tue scole, o Pale, avesti
pastor a lui *simile*, né secondo?
(II 106, 56-8)

ti par di me più *bella*, in cui s'aviva
la tua *novella* speme [...]
(II 107, vv. 31-32).

Talvolta la corrispondenza fonica collega la parola rima in punta di verso ad una parola interna al verso precedente o successivo; il suono della rima è così anticipato:

⁷⁷⁴ Qui e oltre, per orientare la lettura si segna con rientro tipografico ogni passaggio tra un periodo strofico e il successivo; si avverte però che Tasso stampò i suoi componimenti continuati e senza rientri.

Ascoltate il mio duolo acerbo e fero:
o crudel Coridon, nulla *pietate*
ti punge il cor [...]
(II 107, 7-9)

Davalo *mio*, ch  non ritorni un'ora
a viver meco in questo mondo *rio*?
(II 108, 19-20)

mostran la vaga *fronte* o l'ampio seno,
ma chiamano piangendo il tuo bel nome:
o belle isole gi , gi  lieto *monte*
(II 108, 25-27)

voi *pellegrine* e soavi aure estive,
a cui sparsi a l'aurora un pieno lembo
[...]
s'ognor vi ceda il verno e le *pruine*
(II 110, 84-7)

o diffranto nel verso seguente:

tornando in voi, celesti alti *concetti*
ovunque v l negli altrui *petti* inspira
(II 105, 7-8)

gite per queste piagge *dilettose*
cogliendo *rose*, onde il bel marmo adorno
faccia di lieti fior [...]
(II 108, 5-8)

di gloriosa e trionfal *corona*
fra 'l ferro e 'l fuoco, ov' in vece d'alloro
morte lor *dona* un doloroso fine
(III 65, 73-5).

In pi  di un caso, inoltre, la ripresa fonica   presente all'interno della medesima linea versale. In queste occorrenze il medesimo suono   moltiplicato in

un breve spazio, forse al fine distogliere l'attenzione dal ritorno della rima in punta di verso: II 105, 54 «o lieta *vita*, se più *ardita* speme»; II 106, 22 «col crine *sciolto*, e col bel *volto* chino»; II 108, 78 «e *mandar* l'alma a *ritrovar* in cielo»; II 112, 93 «donna e *Regina* sua t'*inchina* e onora».

Frequenti sono anche le assonanze e le consonanze, che spesso compaiono congiuntamente alle rime interne e che sono ugualmente capaci di creare legami fonici interni ai versi e di sottrarre forza al ritorno della rima:

Non far *dimora*, che mentr'io ragiono
fugge la notte, e dà loco a l'*Aurora*.
Il marito t'*attende*, e l'alma avinta
ha di dolci desiri, e dolci lai
 tragge da l'amoroso *ardente* core
(II 104, 164-8).

Lo spoglio di tali fenomeni permette di notare come molte volte le relazioni foniche coinvolgano i predicati verbali: questi ultimi, soprattutto quando, come frequentemente accade in questi testi, si trovano congiunti in coppie coordinate o correlati in sequenza (cfr. *infra*, pp. 481 ss) si susseguono nei versi con la stessa struttura morfologica. Il ritorno della stessa desinenza dà dunque luogo facilmente a rime desinenziali o consonanze interne al verso:

prendi per vero e tranquillo riposo
questa giovene bella, e *spendi* seco
(II 104, 191-2)

deh *rivolgete*, o cara Donna, il core
ov'è chi mai non fia d'altri che vostro,
che mesto mi *vedrete* e lagrimoso
(II 105, 19-21)

lasciava a l'onde, fin che ne l'estreme
parti de l'occidente andava il Sole,
e *mandava* nel ciel la sua sorella
(II 105, vv. 51-3)

cangiar l'abito usato e naturale,
e si mostrar con disusata foggia
(II 105, 269-70)

s'alcun *turbasse* l'acque fresche e vive,
od oltraggio facesse a le sue sponde:
(II 107, 61-2).

In alcuni casi, poi, complice la natura diegetica che sussiste in alcuni passi di questi componimenti, i predicati verbali che condividono la desinenza *si* dispongono in serie:

qui meco *viveresti*, e meco insieme,
a l'apparir del dì, le pecorelle
da l'alta mandra a le piaggie vicine
cacciaresti cantando, e ne le estreme
parti del giorno con le prime stelle
meco le *chiameresti* a l'antro oscuro;
e spesso ne le liete e fresche rive,
fra l'erbe rugiadosa e tenerelle,
lungo qualche ruscel lucido e puro
a udir il suon de le dolci aure estive
meco *verresti*; e *cantaresti* ancora
meco spesso, lodando Pan e Pale
(II 109, 67-78)

e la corrispondenza può anche essere ritmica, se i verbi contigui sono marcati da troncamento, o sono sdruccioli:

de le bellezze sue celesti e dive
naschino fiori che le tue contrade
adornin sì ch'ogni latino e greco
lodin la lor vaghezza, e sendo aperto
testimonio de l'alta tua virtute
a le genti future, *serbin* vive
le reali famiglie [...]
(II 104, 195-201)

ne la scorza d'un faggio o d'un abete
scriveno il nome amato, e i loro ardori:
ma da sera a mattin querele e pianti
s'odono in vece di canto e di riso;
(II 103, 164-7).

È interessante notare come talvolta questo fenomeno si declini secondo un modulo ritmico ben riconoscibile: la correlazione fonica tra i predicati verbali è enfatizzata dalla presenza di una inarcatura che crea una sospensione della curva intonativa e la porta a ricadere su un secondo elemento morfologicamente affine al primo presente nella linea versale precedente. Si può forse affermare che in queste occorrenze non solo si registra l'aggiunta di una relazione fonica ulteriore rispetto allo schema rimico, ma soprattutto che l'articolazione retorico-sintattica comporta una dinamica di elusione della rima in punta di verso, che viene superata dal rilancio argomentativo dovuto all'inarcatura. La compagine sintattica in modo tale renderebbe operativa l'istanza per cui «la fine della sentenza alla fine della rima non obedisce»:⁷⁷⁵

cangiate il reo destino, e gli anni usati
donate a lui di questa dolce vita.
(II 103, 35-6)

Non giova con *parlar* caldo et umile
pregar la morte, che per mesto canto
(II 103, 45-6)

spogliarsi l'alma, e ne l'alto Oceano
tuffarsi il Sol de la sua vita, diede
(II 103, 50-1)

l'erbe *bagnar* di lagrime, et avaro
chiamar il ciel, e maligno il suo fato;
(II 106, 23-4)

⁷⁷⁵ Tasso 1995, I, p. 11.

l'Oreadi *gridar*, e 'l fero strale
biasmar di morte, e la parca superba
(II 106, 26-7)

errando *ite* talor, de l'angosciosa
Crocale et infelice *udite* il pianto
(II 112, 16-7).

Il medesimo meccanismo può coinvolgere, anche in questo caso, relazioni in consonanza, come in II 103, 5-6: «*piangete* il gran Luigi, e con pietosi / accenti *accompagnate* il duolo amaro».

Se a questi fenomeni si aggiungono poi tutte le corrispondenze di suono dovute al grande numero di figure di ripetizione presenti nei testi e su cui torneremo in seguito, è possibile rilevare come vi sia, in media, più di una rispondenza fonica interna a ciascuna strofa capace di disturbare lo scorrere uniforme delle rime esterne. Senz'altro questi fenomeni di ripresa fonica e di ripetizione sono tipici in del genere poetico in generale e non sono certo una prerogativa di questi componimenti. Tuttavia, l'abbondanza delle occorrenze induce a chiedersi quale possa essere la funzione stilistica di tali intrecci fonosintattici in un metro in cui il poeta tiene la rima ma vorrebbe nasconderla. Si può forse ipotizzare che collegando foneticamente i costituenti sintattici, e in particolar modo i predicati verbali, l'intento di Tasso sia quello di trovare un espediente con il quale appannare sistematicamente l'appuntamento rimico alla fine del verso per marcare invece retoricamente il passo dell'argomentazione. Coerentemente con le sue intenzioni esposte al principe di Salerno, egli tenterebbe allora non tanto, o non solo, di allontanare i versi relati, ma soprattutto di frapporre altre corrispondenze di suono, per scongiurare il generarsi dell'attesa della rima ed evitare che essa, mettendo in rilievo la mancata sincronia tra metro e sintassi, sottolinei l'interrompersi del primo e ostacoli di conseguenza il libero fluire della seconda.

2. Appunti per un'analisi sintattica

Provo ora a delineare quali siano le più evidenti peculiarità sintattiche di questi undici componimenti in metro sperimentale.⁷⁷⁶ Saranno utili, a tal fine, alcune delle categorie per l'analisi sintattica elaborate da Arnaldo Soldani per la sintassi dei componimenti in sciolti nel Cinquecento e da Sergio Bozzola per la sintassi dei *Dialoghi* di Torquato Tasso;⁷⁷⁷ da questi lavori dunque traggio il metodo d'analisi.

In generale si rileva come, proprio «a causa [della] libertà compositiva» che Tasso assume come istanza programmatica, sia difficile analizzare le «misure testuali» e definire con precisione il profilo sintattico dei componimenti, che è in effetti «la risultante di una rete complessa di variabili: lunghezza delle frasi singole e dei periodi, incidenza dell'ipotassi e della paratassi, inserzioni di elementi che spezzano la linea del dettato (incisi, iperbati), discrasia tra misure metriche e misure sintattiche».⁷⁷⁸ Si procederà allora con l'individuazione di alcune caratteristiche sintattiche generali, riconducibili alla tendenza ad elaborare compagini testuali il più possibile autonome rispetto ad una griglia metrica che è presente ma che non funge da «elemento ordinatore della sintassi».⁷⁷⁹

In primo luogo, questa sostanziale indipendenza del progetto frastico rispetto al progetto metrico si manifesta nel fatto che, com'è intuibile, «i periodi metrici non sempre coincidono con quelli logici».⁷⁸⁰ Sul totale dei passaggi 'strofici', quelli rispettati da una pausa sintattica sono solamente uno su quattro, a segnale che il metro è di fatto percepito come continuato e che il ritorno della rima non è da questo punto di vista in alcun modo vincolante. Anzi, almeno nella *Favola*, «la mancata corrispondenza fra unità sintattica e strofica», unitamente alla

⁷⁷⁶ I criteri di schedatura sintattica qui utilizzati riprendono quelli redatti per la sintassi del sonetto, che abbiamo già esposto. In particolare si ricorda che, nonostante il sistema di schedatura preveda la coordinazione soltanto nel caso in cui due frasi principali condividano la stessa subordinata, o vi sia il verbo sottinteso in una delle due, l'intenzione tassiana di comporre testi in cui la sintassi possa fluire liberamente e la particolare organizzazione sintattica che regola lo svolgersi dell'argomentazione autorizzano a tener conto nella rielaborazione dei dati, come vedremo, dell'abbondanza di legami di coordinazione sindetica.

⁷⁷⁷ Il riferimento è a Soldani 1999b e a Bozzola 1999.

⁷⁷⁸ Soldani 1999b, p. 297.

⁷⁷⁹ Soldani 1999b, p. 299.

⁷⁸⁰ Bausi-Martelli 1993, p. 75.

«concatenazione a distanza della rima, [...] garantiscono al poemetto quella fluidità ritmica che lo apparenta maggiormente al *carmen perpetuum* di Ovidio». ⁷⁸¹

Nella maggior parte dei casi, il passaggio da un periodo metrico al successivo avviene tramite inarcatura, e in alcune occorrenze l'*enjambement* è molto forte, come nei casi in cui separa l'aggettivo dal nome: II 103, vv. 120-1 «a che di tanto bene arricchir *questa / vita* mortal»; II 105, 115-16 «e 'l ciel preghiam che i *tuoi / sassi* difenda con eterno stato»; II 110, 55-6 «Lassa, la *mia / pena* non sento». In altri casi, nel passaggio tra un periodo metrico e il successivo si registrano fenomeni di interposizione frastica, per cui «segue un effetto di tensione dovuta alla dilazione della chiusura della frase»: ⁷⁸² II 103, 49-51 «IN QUESTA EGLI *sentendo il frate manto / spogliarsi l'alma, e ne l'alto Oceano // tuffarsi il Sol de la sua vita*, DIEDE / A L'AURA UN SOL SOSPIRO»; II 103, 159-61 ««PIÙ NON S'ODE PASTOR DIETRO L'ARMENTO / *sedendo lungo i mormoranti rivi // SONAR LA SUA SAMPOGNA*»; II 105, 29-32 «CANTIAMO DUNQUE, o bella Musa *mia, / or che onesta pietà l'alma m'invoglia, // or che di bei pensier m'avete acceso, / DI PIRAMO E DI TISBE I FIERI AMORI*»; II 105, 309-11 «LAVA LE TERRENE SOME / *(il mondo e più se stessa avendo a scherno) // DI CALDO PIANTO, rimirando fiso*»; II 109, 15-7 «FRA FIOR BIANCHI E VERMIGLI, / *rasciugandomi alquanto il molle viso // FARÒ minor (se vorrà il cielo) in parte*». In questi casi è forse possibile notare che non solo il periodo logico non termina con il periodo metrico, ma addirittura che il primo, nel momento in cui finisce il secondo, complica la sua struttura e non accenna a far volgere a conclusione la linea intonativa. ⁷⁸³

In secondo luogo, si nota come periodi e proposizioni abbiano lunghezza assai variabile. Tasso avvicenda costantemente periodi anche molto ampi, che si estendono fino ad un massimo di 21 versi, ⁷⁸⁴ ad altri brevi o brevissimi, spesso emistichiali, in uno «sviluppo “a fisarmonica”, dettato da nient'altro che dalle

⁷⁸¹ Mastrototaro 2001-2002, p. 197.

⁷⁸² Bozzola 1999, p. 150.

⁷⁸³ Lo stesso accade nei testi in sciolti, in cui «rispetto alle ottave o ai sonetti, in cui normalmente la griglia strofica [...] favorisce la distribuzione delle frasi secondo una scansione lineare, qui subordinate e incidentali si accumulano l'una dopo l'altra, e spesso l'una dentro l'altra» (Soldani 1999b, p. 299).

⁷⁸⁴ Sono i versi 8-28 di III 65.

necessità occasionali del discorso». ⁷⁸⁵ Tuttavia, pur compresa tra questi due estremi molto distanti, la sintassi non è soggetta ad una completa anarchia: dagli spogli si evince che la grande maggioranza delle frasi semplici ha una lunghezza media attestata tra l'emistichio e il verso e mezzo; i periodi complessi, invece, composti da una reggente e da almeno una subordinata, hanno, com'è ovvio, una maggior variabilità nelle lunghezze, ma mediamente si attestano su misure comprese tra il verso e mezzo e i quattro versi, e in generale sono rari i periodi che si estendono per più di sei versi. Tasso quindi opta per una sintassi tutto sommato misurata, con rare eccezioni di ipertrofia. ⁷⁸⁶ Inoltre, la sintassi raramente si complica scendendo oltre il secondo grado di subordinazione. Il numero di strofe che ospitano strutture ipotattiche di terzo o quarto grado è davvero esiguo, e i casi si trovano quasi tutti nell'*Epitalamio*, nella *Selva* e nel panegirico:

apporta un giogo saldo a tutte prove,
 [I] acciò che due leggiadre anime legghi
 con nodo indissolubile et eterno,
 [II] tal che 'l pensier [III] che quella regge e move
 regga ancor questa, e quello a l'una aggrade
 [III] ch'a l'altra piace, e i dilette e le voglie
 sien comuni tra lor [III] sin che quel seggio,
 [IV] ov'allegro ciascun vive in eterno,
 co' vanni del suo onore andran [IV] volando.
 (II 104, 43-51)

prendi per vero e tranquillo riposo
 questa giovane bella, e spendi seco
 la tua più verde e più fiorita etade
 fra soavi dilette, [I] acciò dal prato
 de le bellezze sue celesti e dive
 naschino fiori [II] che le tue contrade

⁷⁸⁵ Soldani 1999b, p. 298.

⁷⁸⁶ Date queste grandezze, si può forse intuire come «le frasi semplici attraversino quasi di norma i confini versali, provocando continui *enjambements*», mentre i periodi complessi terminino spesso alla fine del verso, «quasi che si sentisse l'obbligo di chiudere sempre il grande movimento sintattico insieme col respiro metrico» (Soldani 1999b, pp. 298-299). Questo aspetto non può essere approfondito in questa sede, ma la presenza di numerosi *enjambements* almeno nella *Favola* è rilevata anche in Mastrototaro 2001-2002, p. 199, cui si rimanda.

adornin sì [III]ch'ogni latino e greco
 lodin la lor vaghezza, e [IV] sendo aperto
 testimonio de l'alta tua virtute
 a le genti future, serbin vive
 le reali famiglie, [IV] in cui la speme
 ponga l'Italia de la sua salute,
 [IV] tal che suoni ogni lido ermo e deserto
 di Paleologo e di Gonzaga intorno.
 (II 104, 191-204).

All'eccesso di ipotassi, dunque, la sintassi tassiana sembra preferire, come vedremo, sviluppi paratattici in polisindeto.

Nonostante questa sostanziale libertà della sintassi sa condizionamenti metrici, è possibile osservare una serie di meccanismi formali messi in atto dall'autore per predisporre una sorta di 'autoregolazione interna' nei suoi testi. In particolar modo, si cercherà di evidenziare la presenza quasi endemica di una sorta di 'passo doppio' che, a diversi livelli, domina l'intera scrittura e sembra guidare verso un'intima coesione sintattico-argomentativa interna.⁷⁸⁷

In primo luogo, si registra la tendenza della sintassi a disporsi costantemente su strutture binarie, sia a livello interperiodale che a livello sintagmatico. I verbi reggenti o le proposizioni subordinate sono spesso coordinati tramite congiunzione ad un secondo *colon*: II 104, 9-11 «*Cingi gioioso le tue bionde chiome / d'amaraco odorato, e sia 'l tuo seno / di verdi allegri panni o d'ostro adorno*»; II 104, 83-5 «*Si sveglierà da così pigro sonno, / e col primo valor salda e costante / ponerà fine a la sua lunga guerra*»; II 104, 138-9 «*Deh sprona, Apollo, i tuoi lenti corsieri / e rendi il mondo oscuro e scolorito*»; II 104, 157-8 «*Che la Luna nel ciel candida appare / e chiama al sonno i travagliati sensi*». Il modulo può contrarsi sino alla misura della dittologia verbale, sia sinonimica che non: II 104, 46 «*tal che 'l pensier che quella regge e move*»; II 105, 56 «*chi ne regge e governa iniqua stella*»; II 105, 319 «*di scioglier l'alma, che rinchiude e serra*»; II 105, 326 «*chi mi ti toglie e fura*».

⁷⁸⁷ L'analisi mette in luce alcuni tratti sintattici e stilistici (come ad esempio l'ampio uso di dittologie e di parallelismi in isocolia) del tutto simili a quelli che identificano la scrittura epistolare di Bernardo Tasso, studiata di recente da Sergio Bozzola (cfr. Bozzola, *in press*): alcune delle caratteristiche formali più tipiche della scrittura tassiana, dunque, parrebbero rimanere stabili in ogni genere letterario praticato dall'autore, anche in prosa.

La cadenza binaria è per altro evidente anche a livello sintagmatico e si rivela nell'altissima frequenza di sintagmi coordinati o di coppie di parole che si aggiungono alle appena rilevate dittologie verbali. Si tratta di coppie di sintagmi coordinati, disposti in modo tale da creare una «perfetta bipartizione del verso in due emistichi legati da una qualche corrispondenza sintattica»,⁷⁸⁸ come in II 103, 99 «coi crini sparsi, e senza leggiadria», o in II 105, 260, con chiasmo tra i componimenti «in qualche lunga canna o vaso stretto»; oppure si tratta, ed è questa la condizione più diffusa, di vere e proprie dittologie. Negli undici componimenti si conta che i versi che contengono almeno una coppia sono circa uno su quattro (in media, dunque, vi è più di una coppia in ciascun periodo metrico).⁷⁸⁹ In alcuni passi, però, le coppie si dispongono in ciascuna linea versale; qui la «*variatio* mitiga ma non elimina l'evidente formularità del fenomeno»:⁷⁹⁰

Si facea noto, *a la fosc'ombra e al sole*:

Indi solean *a l'uno e a l'altro* andare

le lor dolci lusinghe e i loro sospiri,

senza timor d'alcun *securi e sole*

(II 105, 96-9).

Senza temer di fere *oltraggi od onte*:

In questa, ecco apparir *molle e schiumosa*

di caldo sangue una fera leona,

che per spenger le voglie *ingorde e pronte,*

veniva a l'acque in vista *empia e sdegnosa*»

(II, 105, 171-75).

⁷⁸⁸ Soldani 1999a, p. 46.

⁷⁸⁹ La frequenza è maggiore che nei *Fragmenta*, in cui Colussi «dallo spoglio di centodieci sonetti petrarcheschi [...] registra un'incidenza del 19.68%», ovvero quasi una dittologia ogni 5 versi (il dato è tratto Juri 2016, p. 79). Facendo un raffronto con i dati disponibili anche per componimenti di altro genere metrico, possiamo osservare come il numero di dittologie tassiane in questi componimenti sia vicino a quello riscontrato da Amelia Juri nelle *Stanze* di Bembo, ma sia invece più elevato di quello relativo alle coppie coordinate della *Liberata* (una ogni 6-7 versi) e del *Furioso* (in media, una ogni 10), stando agli spogli di Soldani 1999a, p. 17, cui senz'altro rimando.

⁷⁹⁰ Soldani 1999a, p. 59.

Dal punto di vista morfologico,⁷⁹¹ è possibile notare come «la variante sindetica (in particolare in punta di verso) sia nettamente la predominante»,⁷⁹² anche con iperbato: II 104, 6 «*così chiaro giorno / tolt'ha di grembo a Teti e sì sereno*»; II 112, 49 «*che 'l petto offeso / s'avea più volte, e 'l crin*»; II 111, 77 «*a sé i venti traendo e l'aria grave*»; o con epifrasi: II 112, 13 *interrotta voce e dolorosa*; II 112, 16 *angosciosa / Crocale et infelice*; II 112, 39 *la famosa vittoria et onorata*; II 112, 8 *la più gentil ninfa e maggiore*; II 111, 18 *dolce canto e lieto*. Ma ricorrono anche le forme asindetiche; tra queste spiccano per frequenza le dittologie che prevedono «l'allineamento di due aggettivi prima di un sostantivo»:⁷⁹³ II 111, 49 *quest'empia acerba / doglia*; II 110, 59 *quest'interne accese voglie*; II 109, 84 *rapace empio animale*; ma sono presenti anche forme asindetiche in anastrofe: II 106, 32 *o cruda morte acerba*; II 106, 62 *dolci rime agresti*; II 106, 71 *chiara anima santa*. Infine, si riscontrano versi «segmentat[i] da due dittologie adiacenti», in cui ad una coppia di sostantivi si aggiunge una coppia di attributi. In questi casi «la partizione bimembre sembra [...] raggiungere il suo massimo (e il massimo consentito dalla lingua entro una singola unità metrica)»:⁷⁹⁴ II 105, 62 *nova speme, e desir caldi e cocenti*, o in II 105, 105 *i martir nostri, e 'l pianto acerbo e duro?*.

L'alta frequenza delle dittologie nei testi tassiani non sorprende, da un lato perché la dittologia in sé «è un elemento tanto diffuso nella tradizione di stampo petrarchesco da apparire un fatto “grammaticale” piuttosto che stilistico»,⁷⁹⁵ dall'altro perché essa comunque è un tratto caratteristico della scrittura tassiana riscontrabile anche in altri generi metrici (un numero altrettanto alto di dittologie è rinvenuto, ad esempio, nei sonetti che Tasso stampa negli stessi anni). Tuttavia in questo contesto il fenomeno risulta interessante perché può essere messo a sistema con una serie di altri procedimenti sintattici che portano alla creazione di quella ‘cadenza doppia’ che vediamo essere tipica della sintassi di questi componimenti sperimentali.

⁷⁹¹ Per le categorie di analisi delle dittologie, cfr. Soldani 1999a e Juri 2016.

⁷⁹² Juri 2016, p. 82.

⁷⁹³ Juri 2016, p. 84.

⁷⁹⁴ Soldani 1999a, p. 56.

⁷⁹⁵ Soldani 1999a, p. 16.

A questo riguardo andrà notato come, proprio perché il *pattern* doppio dato dalla coordinazione dei periodi e dei sintagmi è pressoché costante, risultino inattesi alla lettura i passi in cui il progetto sintattico è composto da strutture a tre *cola*: II 104, 75 «di fronde carichi, e di fiori, e di frutti»; II 105, 287 «e torna, e mira, e riconosce alfine»; II 105, 86 «Amor li fece oltre l'usato arditi, / e gli insegnava, e gli scorgea talora»; II 103, 96-7 «Sentir dal ciel con tempesta atra e ria / cader fulguri ardenti e monti e valli»; II 103, 141-42 «e dura / a se stessa e crudele, il molle seno / si squarciava, e le guancie e l'aureo crine»; II 110, 49-50 «la mesta tortorella, che 'l sereno / fuggendo e 'l verde, e l'altre cose liete». E talvolta la compagine paratattica concesce fino a formare strutture elencative: II 103, 105-6 «piange ella, e seco piange e l'aere e l'ora, / gli arbor, le fere, i sassi e le persone», o serie di proposizioni legate da polisindeto, nelle quali si può già riconoscere la matrice anaforica che vedremo tra poco:⁷⁹⁶ II 103, 24-6 «si volse contra il cielo, E feramente / accusò i fati, E 'l suo crudel destino / E fece ai bianchi velli oltraggi et onte»; II 109, 102-3 «egli ti chiama, E ti piange E sospira / E gir lascia la greggia sola errante»; II 103, 85-9 «uscì dal gorgo suo profondo e scuso, / E la campagna non ancora experta / l'ira de l'acque inondò tutta: E seco / con la greggia portò il securo ovile; / E di pesci lasciò l'erba coperta»; II 106, 23-8 «l'erbe bagnar di lagrime, ET avaro / chiamar il ciel, e maligno il suo fato; / E intorno a lei con voci alte e dogliose / l'Oreadi gridar, E 'l fero strale / biasmar di Morte, e la parca superba / NÉ più tornar ne l'alte selve ombrose». Queste strutture con «tendenza al catalogo» non sono per altro «compatibil[i] con la complessità ipotattica» e si sintonizzano dunque su una «notevole semplificazione sintattica».⁷⁹⁷

In secondo luogo si osserva come vi sia una grande abbondanza di figure di ripetizione, le quali sono «di volta in volta orientate ora alla strutturazione del discorso, in ordine alla virtù della *perspicuitas*, ora al suo ornamento».⁷⁹⁸ Innanzitutto si riscontrano numerosi casi di isocolia, in cui cioè «il parallelismo è

⁷⁹⁶ Secondo quanto rileva Bozzola 1999, p. 71, infatti, «è interpretabile come variante debole dell'anafora il polisindeto, con funzione di legato fonosintattico».

⁷⁹⁷ Bozzola 1999, p. 183.

⁷⁹⁸ Bozzola 1999, p. 68. Qui per altro l'autore afferma anche che «separare la prospettiva argomentativa e costruttiva da quella dell'*ornatus* è operazione insidiosa e spesso discutibile, poiché esclude la possibilità della compresenza (se non della consistenzialità) dei due valori, come versanti dello stesso crinale».

affidato esclusivamente, o principalmente, alla sintassi». ⁷⁹⁹ Si tratta di passi in cui i medesimi elementi sintattici si distribuiscono nel medesimo ordine in proposizioni o sintagmi successivi, attraverso l'«aggregazione multipla di *patterns* sintattici fissi». ⁸⁰⁰ Nel caso che segue, ad esempio, i costituenti dei primi quattro versi seguono una struttura sintattica marcata, VS(O), mentre gli ultimi tre invertono il *pattern*, riportando il soggetto in posizione iniziale, SV:

Allor NASCOSE *il Sol* gli ardenti raggi,
 e TEMÉ *il mondo* oscura notte eterna;
 TREMAR *l'alpi nevole* in ciascun lato;
 AFFRENARONO *i fiumi* i lor viaggi;
l'aer SI FE' come se irato verna;
 e *voci* SI SENTIR orrende e strane
 gridar per selve tacite et ombrose;
 Etna MOSTRÒ d'ogni sua parte interna
 (II 103, 72-9).

Nell'esempio seguente, invece, il soggetto (*i fiumi*), che occupa due versi, è seguito da un primo verbo (*van*) coordinato a stretto giro da un secondo (*e son*). La struttura si ripete nei quattro versi successivi, con l'unica variante di un gerundio aggiunto in coda:

I fiumi già dal duro ghiaccio sciolti
 del pigro verno, puri e dilettesi
 VAN tra le sponde di purpurei fiori,
 E SON dal mar tranquillamente accolti;
 le vaghe pastorelle in compagnia
 inghirlandate di vermiglie rose,
 MOSTRAN di grana e puro latte i volti
 ET EMPION l'aere di dolce armonia,
 rime liete cantando et amorose
 (II 109, 28-36).

⁷⁹⁹ Bozzola 1999, p. 82.

⁸⁰⁰ Soldani 1999b, p. 301.

Le strutture sintattiche in parallelo sono davvero frequenti. Sono presenti nella forma della *subiunctio*, ovvero della corrispondenza «tra segmenti sintatticamente autonomi»:⁸⁰¹ II 107, 52 «Benché sia bionda il crin, candida il volto»; II 103, 216-20 «E le ninfe più belle e più pregiate / PORTINO a casa l'ossa, al tuo dolce riposo / pieni canestri d'odorati gigli: / le cetre ogn'anno chiare et onorate / CANTINO a gara il tuo nome famoso»; II 104, 125-8 «SALUTATE l'Iddio con lieto canto; / SPARGETE il ciel di calta e di viole, / DATE le due corone al sacro nume; / DITE Imene Imeneo, salve Imeneo»; ma si attestano parallelismi anche nella forma della *adiunctio*, ovvero della corrispondenza «tra segmenti non autonomi»:⁸⁰² II 103, 102-4 «A Cefalo giamai la bianca Aurora / non si mostrò sì vaga; al dolce Adone, / né al caro Marte suo Vener sì bella»; II 104, 111-13, in posizioni corrispondenti anche rispetto all'inarcatura, «Felice Mincio, mai giovin sì bella / NON BEBBE l'acque tue, né sì pudica / SILAVÒ nel tuo fonte il bianco piede».

Secondo moduli parallelistici è costruita quasi per intero l'ecloga sesta, in cui il dialogo tra i pastori è strutturato in modo tale che i loro discorsi cor-rispondano anche formalmente:

ECCO SILLA CH'APPAR ne la serena
 aria, E dinanzi al mesto padre VOLA,
 che l'ala affanna di vendetta vago,
 E del purpureo crine ancor SOSPIRA.
 ECCO UN VITEL CH'a la madre s'INVOLA,
 E del futuro rio tempo presago
 ALZA l'aperte nari, 'l ciel RIMIRA,
 a sé i venti traendo e l'aria grave.
 [...]
Quel verde mirto, che con fresche e grate
ombre difende ognor l'erbette e i fiori
da la fiamma del sol, TI SACRO, O DIVA,
 bella madre d'Amore e di pietate
Quest'amaro liquor, che manda fuori
l'alma d'ogni piacer ignuda e priva,
 mesto TI DONO, O DEA del terzo cielo,

⁸⁰¹ Bozzola 1999, p. 82.

⁸⁰² Bozzola 1999, p. 82.

ch'altro darti non pò Batto infelice.
(II 111, 70-7; 86-93).

Come si vede nei passi riportati, quando l'isocòlo sintattico si accompagna a ripetizioni di altra natura, quali le ripetizioni lessicali, «il rinforzo lessicale comporta una più serrata stretta tra i due lembi del parallelismo, il che determina [...] un orientamento marcatamente costruttivo e strutturante della figura».⁸⁰³

È interessante notare anche come Tasso istauri identità di strutture in parallelo anche tra versi non a contatto, stabilendo ritorni d'eco tra passi modulari:

NÉ PIÙ SI VEGGION *le sue Ninfe* al vento
spiegar le cresse e belle chiome bionde,
NÉ scherzar per le rive al lieto giorno;
[...]
PIÙ NON S'ODE *pastor* dietro l'armento
sedendo lungo i mormoranti rivi
 sonar la sua sampogna, e rime liete
cantar d'amor a Galatea o a Clori;
NÉ PIÙ, come soleano, i lieti amanti
(II 103, 153-5; 165-9)

ECCO QUELL'OMBRA, *ove* soavemente
movenò l'aure i fior vaghi odorati
[...] ECCO QUEL COLLE
ove i tuoi banchi tori alzan le corna.
(II 110, 10-1; 70-1).

Tali schemi si configurano allora come «una sorta di mappa stradale, per cui il lettore riesce a sostenere situazioni sintattiche protratte senza smarrire la coscienza delle strutture portanti».⁸⁰⁴

Anche l'anafora ha matrice iterativa: la ripresa anaforica in apertura di verso, giocando con l'identità lessicale, «detiene un ruolo di ricalzo, di

⁸⁰³ Bozzola 1999, p. 85.

⁸⁰⁴ Bozzola 1999, p. 181.

rafforzamento emotivo»⁸⁰⁵ ma al contempo è «in grado di assicurare una forte evidenza architettonica».⁸⁰⁶ II 108, 33 «*più non* vedrai di trionfanti spoglie» e 35 «*più non* è qui chi ti faceva ornare»; II 111, 1 «*Or che* l'umido grembo agli spiranti» e 4 «*or che* gli oscuri dì fuggon davanti»; II 103, 37 «*A questo grido* al suo dolce natio / nido» e 40 «*a questo grido* il gran Benaco uscìo»; II 107, 14-5 «*portar* i doni de la calda estate, / *portar* le fresche rose e mattutine»; III 65, 67 «*Onde* sente alternar fra gli arbuscelli» e 69 «*Onde* i fiori scherzar con l'aura estiva». Soldani convoglia negli schemi anaforici anche i casi di correlazione tra elementi grammaticali, non molto diffusi ma comunque presenti nella sintassi tassiana: II 107, 68 «e le chiome *or* mirando, *or* la mia fronte»; II 112, 94 «*già* ti salutano l'onde, e *già* leggero».

Le riprese lessicali, poi, sono attestate anche all'interno della linea versale, dove mantengono comunque una «intenzione connettiva»:⁸⁰⁷ II 103, 20-1 «*Lui piansero* le piante, e d'ogni intorno / spogliar d'ombre il terren, *lui* dolcemente / *pianser* gli augelli»; II 103, 95-7 «mostrò comete *ardenti* ad ogni lido: / sentir dal ciel con tempesta atra e ria / cader fulguri *ardenti* e monti e valli»; II 103, 105, con *inclusio*,⁸⁰⁸ «*piange* ella, e seco *piange*»; II 103, 127-9 «*perché* non parti meco anco quel bene / dov'or t'inalzi? e *perché* nel viaggio / strano mi lasci ir sola». In Tasso l'impulso iterativo si manifesta anche in molteplici casi di anadiplosi: II 103, 107 «Asciuga Amor *i lumi, i lumi* belli»; II 103, 148-9 «L'Ollio più puro che l'elettro *l'onde* / turbò, *l'onde* lucenti»; II 109, 109 «*Andate* pecorelle, *andate* avanti». La figura è spesso presente nelle invocazioni: II 103, 113, con chiasmo, «gridò: Caro *fratel, frate* a me caro»; II 112, 97-8 «O cara *ninfa* ascolta, / o *ninfa*»; II 110, 77-8 «O *dive*, a cui / queste pallide sacro e verdi olive, / *dive* de' sacri boschi»; e diventa estremamente produttiva con termini onomastici, come si vede ad esempio nell'ecloga piscatoria II 112, 65-8: «*Nereo* mio padre [...] *Nereo* figliolo / de l'*Ocean*, del gran padre *Oceano*»; 3-6 «discesa era per sorte / *Crocale* mesta a ragionar con l'onde [...] *Crocale*, che ne l'alte e ricche sponde»; 22-23 «Poi che *Davalo* mio non è più meco; *Davalo* mio, per cui cara e gradita».

⁸⁰⁵ Bozzola 1999, p. 69.

⁸⁰⁶ Soldani 1999b, p. 303.

⁸⁰⁷ Soldani 1999a, p. 133.

⁸⁰⁸ Soldani 1999a, p. 137.

Si può notare come, in generale, siano predominanti i casi in cui i parallelismi o le riprese lessicali si compongono di due membri: le figure di ripetizione, dunque, non si sottraggono ma anzi corroborano la cadenza binaria sottesa alla sintassi tassiana. Anche in questo caso, allora, giungono inattese le (rare) reiterazioni a tre membri:

forse fiamma novella et amorosa

[...]

*forse d'eterni fior lieta s'adorna,
e più che Marte suo t'appreggia et ama;
forse sotto un celeste e verde alloro*

(II 108, 54-61)

Perché del nostro duol diletto prendi?

Perché con pietoso occhio non miri?

[...]

Perché sì come il dolce fiato rendi

(II 105, 103-6)

quindi non lunge scende un picciol fonte

[...]

quindi si vede la spaziosa fronte

[...]

quindi si vede uscir de l'orizzonte

(II 109, 58-64).

Sarà poi possibile osservare come non tutte le riprese lessicali presenti nei testi tassiani si basino sull'identità dei *cola*. Alcune di esse agiscono infatti nell'ambito della *variatio*, prendendo la natura del *poliptoto*, nel quale alla «categoria di ordine distributivo» si aggiungono tra i membri ripetute relazioni «di ordine strutturale, che insistono sulla forma»:⁸⁰⁹ II 104, 150 «et al *girar* del sol *giri* le foglie»; II 105, 218-22 «*venisti* il lochi strani e paventosi, / né prima *venni* con la destra ardita / a far sicuro il calle. Oh, se s'imbosca / qui fera alcuna in questi lochi ascosi, / *venite* a lacerar questa nocente»; II 108, 23-4 «ch'*imparan* da me a piangerti, sì come / *impararo* ad amar»; II 105, 92-3 «in parte *aperto* / *aprir* il

⁸⁰⁹ Bozzola 1999, p. 79.

calle»; II 105, 57-8 «col *cangiar* degli anni / *cangiossi* il puro e semplice desio»; II 105, 73-4 «quel che *potea*, quando non volse; / né più *potendo*»; II 105, 350-1 «Memoria *tien* del caso acervo e duro; / e *terrà* ognor».

Rientrano forse nella categoria delle figure di ripetizione anche le riprese a distanza di *refrains*⁸¹⁰ «impiegati per connettere tra loro le varie macro-sezioni tematiche»⁸¹¹ o semplicemente utilizzati per scandire l'avanzamento del testo. Un ritornello particolarmente insistito è presente nell'*Alcippo*, dove il sintagma *Alcippo è morto!* ritorna a intervalli pressoché regolari per sette volte. Nell'*Epitalamio*, invece, i ricorrenti ritornelli stabiliscono una progressione cronologica: se la prima parte del componimento è scandita da quattro iterazioni di *Vieni, Imene Imeneo*,⁸¹² dal verso 89 in poi nel testo ritorna invece le formule *Ecco Imeneo* ed *Ecco l'Iddio*, a segnalare l'effettivo arrivo della divinità; l'invocazione *o Sole, invido Sole*, infine, indica la venuta del nuovo giorno dopo la prima notte di nozze. Una progressione narrativa è presente anche nell'ecloga seconda ed è sottolineata dall'iterazione dell'invocazione alla ninfa: *O bella Galatea*, ripetuto due volte, diventa *O ingrata Galatea* nella seconda metà del componimento, in corrispondenza del tradimento della ninfa, che preferisce Niso al pastore che canta.

Alla categoria della ripetizione possono essere ricondotte infine, con Bozzola, le strutture chiasmiche. Se è vero che nel chiasmo «bisogna osservare la gratuità e l'improduttività funzionale»⁸¹³ che lo rendono vettore di eleganza formale, non si può non tenere conto di come anche questa figura giochi un ruolo importante nell'economia della sintassi che qui si va delineando; anche il chiasmo ha infatti struttura bipartita e contribuisce dunque alla creazione dell'ormai

⁸¹⁰ Tali riprese, simili a quelle che Soldani chiama «grandi schemi connettivi a distanza» (Soldani 1999b, p. 306), sono senz'altro differenti per forma e funzione da quelle riprese a distanza tipiche dell'ottava rima rilevate da Maria Cristina Cabani; tuttavia è forse possibile ipotizzare anche per questi *refrains* il medesimo «valore segnaletico» all'interno di un componimento dal tessuto continuo (Cabani 1990, p. 161).

⁸¹¹ Soldani 1999b, p. 306.

⁸¹² La formula *Vieni Himene Himeneo*, che si ritiene topica del genere epitalamico, scandisce anche il componimento che Paterno compose «nelle nozze dei serenissimi re Fil. d'Austria, et Maria Regina d'Inghilterra», edito nelle *Nuove Fiamme* (cfr. Paterno 1561), e ritorna nella sestina doppia *Espero già risplende, Espero in cielo* di Torquato Tasso, «composta "ne le nozze de gli illustrissimi signori il signor Giulio Cesare Gonzaga de' principi di Bozzolo e la signora Flaminia di Sciarra Colonna"» (cfr. Daniele 1994, p. 306).

⁸¹³ Bozzola 1999, p. 76.

familiare passo doppio: II 106, 78-9 «sparger *di frondi* L'ARIDO TERRENO / e ombrar LE FONTI *di frondoso ramo*»; II 103, 35-6 «*Cangiate* IL REO DESTIN, e GLI ANNI USATI / *donate* a lui di questa dolce vita»; II 103, 124-5 «se teco *vissi* IN TERRA, era ben degno / che teco IN CIEL *vivessi*»; II 108, 67-8 «Già *serbarti* solea GIOIE E DILETTI / or SOL CALDI SOSPIR *ti serbo* e pianto»; II 109, 45-7 «qui son *l'erbette* / DI COLOR DI SMERALDO e D'AMBRA / *i vivi fonti*»; II 104, 175 «*pianto mai* NON TI BAGNI, né TI SCALDI / *mai foco*».

In generale, dunque, pur nella «mancanza di gabbie testuali», è possibile rilevare la presenza di forme di «controllo preciso dell'articolazione sintattica»: ⁸¹⁴ come si diceva, tutte queste figure di parallelismo e di ripetizione, soprattutto quando agiscono a distanza, «diventano quasi un punto d'orientamento minimo, un blando segnale geometrizzante entro una sintassi a scorrimento libero». ⁸¹⁵ Un rapido spoglio dei fenomeni sintattici, tutti in maniera diversa costitutivi di un discorso che procede per aggiunzione di *cola* in qualche modo corrispondenti, ci permette di quantificarli oggettivando l'impressione della lettura: vi sono infatti testi più densamente caratterizzati e altri meno ma, sul totale dei periodi, quelli che non sono coinvolti in strutture coordinative, o che non reggono subordinate coordinate tra loro, o ancora che non sono coinvolti in forme di parallelismo o di ripetizione iterazione, sono in media soltanto uno su cinque. Questo dato, che vuole essere solamente indicativo, mostra in ogni caso come proposizioni e periodi procedano poggiando sui meccanismi sintattici di 'autoregolazione interna' cui si accennava, i quali aiutano dunque a strutturare e ordinare il materiale linguistico all'interno di un metro continuato.

Significativamente, una compagine sintattica in molti aspetti simile a questa è quella rinvenuta da Barucci nella modalità compositiva delle odi, dove ad esempio lo studioso nota una «struttura della frase spesso [...] impostata su parallelismi progressivi e inclusivi», ⁸¹⁶ la presenza forte di una «struttura fortemente dualistica, della *replicatio* che connota la trama narrativa», ⁸¹⁷ la «tendenza a creare una sintassi

⁸¹⁴ Soldani 1999b, p. 302.

⁸¹⁵ Soldani 1999b, p. 308.

⁸¹⁶ Barucci 2003, p. 23.

⁸¹⁷ Barucci 2003, p. 26.

a ondate, per accumulo di subordinate coordinate tra loro»⁸¹⁸ e la presenza di una «architettura marcata ed equilibrata costantemente dal ricorso a dittologie ed epifrasi». ⁸¹⁹ E, come si evince dai numerosi rimandi allo studio di Soldani, il profilo sintattico di questi componimenti sembra poi del tutto analogo a quello rilevato nei testi didascalici in endecasillabi sciolti, nei quali ugualmente:

i parallelismo tendono a snodarsi più diffusamente lungo l'asse verticale, occupando un numero di versi non prefissato e assumendo di volta in volta una conformazione sintattica che, per quantità e misura dei membri, risponde di volta in volta alle necessità di articolazione del discorso, per lo più in completa autonomia rispetto ai confini prosodici. In tal modo, da un lato di asseconda la natura fluida del metro, dall'altro si garantisce comunque al dettato una qualche geometria, una scansione per *cola* relati tra loro. [...] E poiché a questo scopo, del parallelismo conta soprattutto lo sviluppo in verticale, lungo l'asse paradigmatico (cioè la facoltà di moltiplicare a piacere il numero degli addendi), si spiega anche il disinteresse per la sua complessità sul piano sintagmatico (quello degli elementi interni a ciascun addendo), tanto che in genere il numero di sintagmi interessati dall'isocolo è quello minimo (due o tre).⁸²⁰

Come per i testi in sciolti, inoltre, anche per la sintassi di questi componimenti sperimentali è da tenere in considerazione una possibile influenza latina, che sarebbe del tutto in linea con la volontà tassiana di innerare di classicità la poesia volgare:

Le opere di Virgilio e degli altri offrivano infatti un modello (assolutamente autorevole) di una struttura sintattica in cento modo "autoreggiante", che, non delimitata né sostenuta dalle architetture strofiche, si estende *iuxta propria principia*, modellandosi sugli schemi logico-discorsivi impiegati di volta in volta.⁸²¹

È infine interessante osservare come le dinamiche sintattiche qui analizzate, basate su figure di ripetizione e di corrispondenza, caratterizzino anche l'unico testo che Bernardo Tasso compose in sciolti, ovvero la *Favola di Leandro ed Ero* (1537).

⁸¹⁸ Barucci 2003, p. 27.

⁸¹⁹ Barucci 2003, p. 31.

⁸²⁰ Soldani 1999b, p. 301.

⁸²¹ Soldani 1999b, p. 300.

La necessità tassiana di *perspicuitas* e di coerenza interna che vige nei testi in metro sperimentale è dunque la stessa che si ritrova in testi composti in assenza di schema rimico: in tutte queste forme metriche lunghe la sintassi è libera da ogni elemento esterno che possa assegnarle una misura. E rimanendo un istante in più sul confronto con la *Favola di Leandro ed Ero*, basterà una semplice scorsa ai versi di questo testo a mostrare come in esso si diradino invece le relazioni foniche tra i versi e si sfooltiscano le risposdenze in omoteleuto tra membri sintattici coordinati, che pure erano sostenute negli altri testi dalla tramatura sintattica: nel suo componimento in sciolti, dove rinuncia alla rima come elemento strutturante, Tasso evidentemente non avverte più la necessità di doverla ‘ascondere’.⁸²²

3. Qualche considerazione sul metro sperimentale tassiano

Riassumendo quanto osservato fin qui, possiamo affermare che la ‘testura’ metrica elaborata da Tasso si contraddistingua per due caratteristiche: la prima è che in essa la rima alla fine del verso è conservata necessariamente in virtù del suo ritorno periodico, di quel suo rinnovarsi costante che ha la medesima obbligatorietà strutturale dei piedi nell’esametro; la seconda è che la sintassi dei componimenti risponde a istanze di autonomia compositiva. A ben vedere, periodicità strutturale e libertà organizzativa sono anche le due caratteristiche che Tasso, in apertura del volume, individua come tipiche dell’esametro, rendendolo degno di imitazione. Si rileggano infatti le sue parole:

fra le cose greche e latine degne d’imitazione, una è al parer mio quella maniera di verso puro exámetro, il quale di continuo *caminando con equal passo* [1], *ove e quando gli piace* [2] fornisce il suo cominciato viaggio.⁸²³

⁸²² Che lo sciolto rappresenti l’esito di un ‘processo evolutivo’ che procede dai metri incatenati è confermato anche da Ramazzotti 2017, p. 525: «proprio in A3 [*Libro terzo*] si registra un momento di svolta nella sperimentazione metrica con la lunga Favola di Leandro e d’Ero (A3, LXVIII), primo e unico componimento in endecasillabi sciolti che T. abbia mandato alle stampe. Con l’approdo allo sciolto, viene meno la sperimentazione compromissoria condotta sino a quel momento, mirata a deprimere il rilievo della rima ma non arrivando sino ad abolirla».

⁸²³ Tasso 1995, I, p. 9.

È dunque su questi due binari che Tasso si prefigge di renderlo in volgare, con una operazione formalmente non del tutto appagante (poiché il verso rimane endecasillabo e poiché, a differenza dell'esametro, rimane rimato) ma forse sostanzialmente e funzionalmente valida. I due tentativi tassiani non furono vincenti nella storia istituzionale.⁸²⁴ Tasso stesso accantonò il metro, che comunque non ebbe seguito. Tuttavia questo esperimento non è forse così ingenuo come può apparire: il desiderio di una nuova poesia innervata di classicità parrebbe aver portato l'autore non tanto alla riproduzione forzata di metri antichi, ma alla trasposizione in forme moderne dei loro principi ordinativi. Ed è infine interessante notare come i testi scritti in questo metro, che Tasso stesso riconosce come tentativi non del tutto rispondenti alle intenzioni e quindi ancora perfettibili, vengano stampati in sezioni dedicate ma siano in ogni caso parte integrante delle sue raccolte di rime. Secondo la critica questo sarebbe un fatto eccezionale poiché almeno per la maggior parte dei poeti del Cinquecento «le disparate sperimentazioni non intaccavano certo la sostanza dell'eredità tradizionale: i 'canzonieri' [...] continuavano ad essere costituiti da sonetti, da canzoni, da ballate».⁸²⁵ Tasso fa dunque eccezione: i suoi componimenti, forse proprio a causa del loro carattere sperimentale, rimangono parte di un progetto lirico, diventando sintomatici di quel rinnovamento della poesia volgare che il poeta auspicava.

⁸²⁴ Seghezzi afferma che «un così fatto modo di legare i versi fu invenzione di Claudio Tolommei, per suo testimonio nella lettera a Marco Antonio Cinuzzi [...]; ma ebbe pochissimi seguaci: fra' quali Lodovico Paterno, seguendo le vestigia del Tasso, in simile guisa alcune Elegie, ed Egloghe compose» (Seghezzi 1733, p. liii). In realtà, nelle *Elegie* e nelle *Egloghe* di Paterno ritrovo un metro simile a quello tassiano, ma non incatenato: ABCABC DEFDEF GHIGHI... (cfr. Paterno 1561). Lo stesso metro, con tre rime per 'strofa' ma senza 'catena', è utilizzato nelle *Egloghe piscatorie* di Berardino Rota (cfr. Bianchi 2005).

⁸²⁵ Martelli 1984, p. 577.

CONCLUSIONI

*Ci vogliono molte viole
per farne un mazzetto odoroso*

ATTILIO BERTOLUCCI

Una prospettiva di analisi che collochi al centro della discussione il rilievo linguistico e formale di una data esperienza lirica comporta, per alcuni versi necessariamente, un certo grado di astrazione dai testi e da quei caratteri di ordine tematico, storico e sociale che pure – sempre e dunque anche nel caso specifico di Bernardo Tasso – sono di primaria importanza. Ritengo però che un approccio di questo tipo rimanga significativo, soprattutto in un'epoca come quella del petrarchismo, poiché, tenendo in debito conto il rapporto che sussiste tra scelte stilistiche soggettive e forme istituzionali, consente di valutare l'opera dell'autore e di sistemarne l'apporto all'interno di una mappatura complessiva dei paradigmi e delle esperienze liriche della tradizione.

Nell'orizzonte poetico cinquecentesco, la prassi compositiva di Bernardo Tasso rimane ben riconoscibile: convivono in essa, a più livelli, istanze stilistiche opposte, ma ben temperate dall'autore in una sorta di *grande maniera*, che giunge a maturazione nel tempo. Quello di Tasso si può dunque definire un «petrarchismo duttile e inquieto» allo stesso tempo, secondo una felice formula di Giorgio Forni.⁸²⁶ Provo a fissarne qualche tratto.

1. Innanzitutto c'è senz'altro, alla base della scrittura tassiana, «una precisa opzione stilistica», che «pone la dolcezza come ideale espressivo»,⁸²⁷ come si evince dalle parole, già ricordate da Giovanni Ferroni, che Tasso stesso impiega nel *Ragionamento della poesia* (1562):⁸²⁸

⁸²⁶ Forni 2011, p. 145.

⁸²⁷ Ferroni 2012, p. 147.

⁸²⁸ La citazione è tratta da Ferroni 2012, p. 152.

il fine della poesia non è altro che, imitando l'umane azioni con la piacevolezza delle favole, con la soavità delle parole in bellissimo ordine congiunte, con l'armonia del verso gli umani animi di buoni e gentili costumi e di varie virtù adornare.

Tale dolcezza si manifesta, a mio avviso, sul doppio binario dell'uniformità e della 'grammaticalizzazione' degli esiti da un lato, e dell'adeguamento di fondo dell'argomentazione al passo metrico dall'altro.

Possiamo parlare di 'grammaticalizzazione' degli esiti perché Tasso predilige alcune soluzioni ritmiche e alcune compagini formali che ritornano con grande frequenza nell'organizzazione dei suoi testi, tanto da risultare identificativi della sua scrittura. A livello ritmico, ad esempio, Tasso dimostra una predilezione per i moduli con accento di 8^a o con ictus ribattuti, componendo versi densamente accentati e rallentati verso la fine; la disposizione del materiale linguistico, poi, nella maggior parte dei casi prevede pause interne e cesure il cui esito stilistico è quello di scolpire linee versali dal profilo decisamente cadenzato e ben riconoscibile. Tasso dimostra una certa ricorsività anche sul piano sintattico: l'abbondante utilizzo della prolessi della subordinata e lo sfruttamento seriale delle espansioni relative (*Sn + Rel*, *Vocativo + Rel*) si traducono, in ogni forma metrica, in un aumento dei legami tra le partizioni, e spesso conducono ad esiti monoperiodali, con il quoziente di legato al grado massimo. Il frequente utilizzo di tali dinamiche compositive conduce, in più di un caso, ad esiti del tutto simili nell'organizzazione dei testi, con corrispondenze e cortocircuiti tra generi differenti, come ad esempio tra sonetto, stanza di canzone e stanza d'ottava. Inoltre, l'alta percentuale di partizioni metriche legate non è sinonimo, in Tasso, di scardinamento della forma; anzi: i passaggi sintattici agiscono tra i comparti nel sostanziale rispetto dei confini metrici. Il poeta insomma parrebbe mutuare dalla tradizione petrarchista – e utilizzare in maniera massiva – quelle selezionate dinamiche che gli consentono di allungare la sintassi in ampie volute, ma non manca di ancorare solidamente gli sviluppi logici del suo discorso lirico ai dentelli metrici delle partizioni interne, che dunque vengono oltrepassate e sublimare in una forma unitaria, ma mai eluse.⁸²⁹

⁸²⁹ Come accade anche in Bembo (il quale «ha di mira la promozione delle soluzioni marginali, in cui la sintassi tende a dipanarsi malgrado il metro, pur non negandolo ancora del tutto», Juri 2017c,

2. In secondo luogo, non di rado il medesimo andamento ritmico dei versi è dovuto a conformazioni sintattiche e a sequenze tematico-lessicali del tutto simili, o viceversa: si originano così, in un mutuo concorso di cause, realizzazioni ritmiche fisse, quasi formulari. È quanto abbiamo riscontrato sia a livello prosodico, con lemmi che ricorrono in identiche giaciture ritmiche, che a livello sintattico, quando i medesimi sintagmi sono distribuiti in posizioni analoghe prima e dopo il taglio versale, o quando ritornano con generosa frequenza configurazioni strutturali del tutto sovrapponibili: Tasso fissa plasticamente nella memoria ritmica dei suoi versi alcune forme, trasformandole in una sorta di grammatica personale. La lirica tassiana, che anche editorialmente cresce su se stessa dal momento che ogni nuova edizione conserva le ristampe dei volumi precedenti, sembra dunque sviluppare nel tempo una certa vischiosità mnemonica, diventando quasi un deposito di autocitazioni cui Tasso rimane fedele nel tempo. Provo a fissare un istante l'attenzione su un fascio di *loci paralleli* in cui ritorna il tema delle *ali spiegate per salire al Cielo*, che offre l'occasione di valutare come le iterazioni ritmiche e lessicali possano agire congiuntamente. Talvolta, ad esempio, i versi hanno il medesimo modulo ritmico-lessicale nel primo emistichio:

III 53, 9	<i>Spiegate l'ali</i> pellegrine e bianche	2 4 8 10
III 57, 67	<i>spiegasti l'ali</i> a quel celeste impero	2 4 8 10
II 20, 12	<i>prestami l'ali</i> tu, ch'ergermi a paro	1 4 6 7 10
III 67, ii, 7	<i>prestami l'ali</i> , sì che con l'ingegno	1 4 6 10

o, più diffusamente, nel secondo:

II 20, 2	raggio de la cui grazia <i>spiegan l'ali</i>	1 6 8 10
III 65, 11	lochi del mondo, al ciel <i>spiegando l'ali</i>	1 4 6 8 10
IV 17, 10	tenea l'anima mia, <i>spiegando l'ale</i>	2 3 6 8 10
V 172, 7	ché con la donna mia <i>spiegasti l'ale</i>	4 6 8 10
II 25, 1	Mentre del bel desio <i>l'ali spiegate</i>	1 4 6 7 10

p. 151), e in Della Casa (nel quale «le sottounità sono sì allargate, ma senza essere *negate* [si pensi ancora ai pochi legami inarcati tra comparti]», Grosser 2017, p. 208, ma cfr. anche *supra*, Nota 411).

V 187, xiii, 2	per poggiar dove sei <i>spiegano l'ale</i>	3 6 7 10
III 67, lxxi, 7	vider con l'ali e <i>con le piume d'oro</i>	1 4 8 10
IV 60, 66	La Gloria in maestà <i>con l'ali d'oro</i>	2 6 8 10
IV 64, 1	Vaga Fenice che <i>con l'ali d'oro</i>	1 4 8 10
V 50, 10	che vola per lo Ciel <i>con l'ali d'auro</i>	2 6 8 10

Spesso, poi, la combinazione del verbo *spiegare* seguito dal termine *ali/ale* comporta un contraccento in 9^a 10^a sede:

I 27, 6	come conviensi, a che vo' <i>spiegar l'ale</i>	1 4 7 9 10
II 15, 13	de la vostra virtute <i>spiegar l'ale</i>	3 6 9 10
II 39, 11	dietro al tuo volo ardito a <i>spiegar l'ale</i>	1 4 6 9 10
IV 51, 14	et ei per gir al Ciel <i>dispiegò l'ali</i>	2 4 6 9 10
V 186, x, 2	inchinò le ginocchia e <i>spiegò l'ale</i>	3 6 9 10

e lo stesso accade con l'aggettivo *ambedue*:

IV 60, 83	arditi dispiegate <i>ambedue l'ali</i> ,	2 6 9 10
V 88, 13	spiegarà 'l vostro onor <i>ambedue l'ale</i>	3 6 9 10 ⁸³⁰

Medesima cadenza hanno anche i versi in cui il termine *ale/ali* è seguito da dittologia:

IV 90 9	veggio con l'ali sue <i>purpuree e d'oro</i>	1 4 6 8 10
V 10 12	sì che con l'ali ognor <i>purpuree e d'oro</i>	1 4 6 8 10
III 67, xvii, 5	indi con l'ali sue <i>veloci e destre</i>	1 4 6 8 10

o nei quali è presente il *pattern* complemento di unione (*con l'ali/ale*) + genitivo:

II 12, 194	con l'ali de la nostra alta virtute	2 6 7 10
IV 5, 12	con l'ali del piacer fuor de l'irato	2 6 7 10
V 182, 6	con l'ali del pensier m'erger e conduce	2 6 7 10
II 104, 189	con l'ali del desire a volo alzato	2 6 8 10

⁸³⁰ Simile struttura si trova anche nei settenari, come nel *Salmo* 17, 15: «dispieghi ambedue l'ali?» (2 5 6).

III 18, 3	con l'ali de l'ingegno alzarli fuora	2 6 8 10
IV 10, 9	e con l'ali d'amor volando a paro	3 6 8 10

Inoltre, come abbiamo già visto al § II, l'iterazione di strutture analoghe può coinvolgere anche più linee versali, dando origine a inarcature dello stesso tipo. È quello che accade in questi due *enjambements*, nei quali in innesco rimane il complemento/avverbio di luogo anteposto al verbo e nel verso *b* è presente la medesima gerundiva: I 9, 5-6 «io pur vorrei *al tuo volo vicino* / venir BATTENDO L'ALI, e talor solo» e I 17, 3 «quant'era qui tra noi, e *al tuo fattore* / BATTENDO L'ALI alfin festi ritorno». O in questi due, in cui in *rejet* troviamo il medesimo predicativo che introduce due versi quasi identici: I 25, 13-14 «di voi scrivendo, a tutt'altro m'involò, / *vago* con l'ali vostre alzarli al cielo», e V 40, 10-11 «mi sprona, illustre Donna, il voler mio, / *vago* con l'ali sue d'alzarli a volo». E non di rado il procedimento arriva fino alla strutturazione di versi del tutto identici, come abbiamo già osservato nelle pagine precedenti e come accade ad esempio anche in III 64, 9 (sonetto) «mostratemi il camin, datemi l'ale» e IV 75, 14 (sonetto) «mostratemi il camin, datemi l'ali»,⁸³¹ oppure, al di fuori dell'area semantica del *volo*, in II 27, vi, 76 (canzone) «e di tanta bellezza innamorati» e III 67, XLVIII, 1 (ottava) «E di tanta bellezza innamorato»; in IV 13, VII, 81 (canzone) «da quella bocca di perle e di rose» e V 77, 10 (sonetto) «da quella bocca di perle e di rose»; in III 20, 4 (sonetto) «con le lor Ninfe leggiadrette e care» e in III 33, 8 (sonetto) «e le tue Ninfe leggiadrette e care».

3. Su questo fondo stabile e riconoscibile Tasso sa in ogni caso accampare soluzioni formali che vanno in direzione opposta e che risultano a tratti anche particolarmente ardite: preme sul pedale dell'incremento accentuale spingendo talvolta le linee versali al limite delle possibilità linguistiche di capienza; sperimenta inarcature forti e molto forti, spesso accompagnandole ad audaci anastrofi e iperbati, e addirittura

⁸³¹ I versi che contengono l'esortazione *mostra/mostrami/mostrate*, sia in attacco che nella linea versale, sono numerosi nella produzione tassiana: I 109, 9 «*mostrami* com'io possa a Morte avara»; III 45, 9 «*mostrami* come amor leggero e sciolto»; III 66, 34 «lascia, colomba mia, *mostrami* il volto»; III 68, 286 «*mostrami* sol dal tuo felice albergo»; V 165, 7 «onde io prenda 'l camin *mostrami* il calle»; V 185, 29 «*mostrami* qual camino io lasci o pigli».

incrementandone la presenza nei testi nel corso degli anni; non si esime dal recuperare moduli sintattici petrarcheschi tra i meno vulgati, né di sperimentare la *varietas* nell'organizzazione interna delle forme istituzionali, come accade ad esempio nella catena delle stanze di canzone, o delle ottave. Questi tratti più aspri dello stile, che mi paiono incidere soltanto 'localmente', per così dire, la dolcezza dei passi testuali, rimangono nella scrittura tassiana come reagenti per contrasto, in qualche modo entrando anch'essi a far parte della grammatica stilistica che Tasso si costruisce nel tempo. Il poeta dunque dimostra non solo grande consapevolezza dello spazio metrico, ma anche abile capacità di gestione, attuando interessanti contrasti tra regola ed eccezione e saggiando una sua particolare misura nel repertorio della *gravitas*.

Manca forse in Tasso quell'adesione coraggiosa ai tratti più spinti della lirica grave: se, nella tradizione, alla piacevolezza di Petrarca si oppone idealmente la *gravitas* di Della Casa, potremmo allora collocare Tasso, con Bembo, in una posizione intermedia nella distanza tra questi due punti. Tasso sa insomma tenersi lontano dal pedante petrarchismo *leu* fatto di pura imitazione e ripetizione dei tratti formali più vulgati, senza per questo spingersi verso – o senza riuscire a raggiungere – gli estremismi della *gravitas* tipici di Della Casa o le punte di elaborazione formale del manierismo di fine secolo. Sotto questo aspetto è forse possibile considerarlo vero allievo di Bembo.

4. In ultima istanza, importante per l'interpretazione e la valutazione della poesia tassiana risulta la prospettiva sperimentale nella quale l'autore pone una parte considerevole della sua lirica. La vena di sperimentalismo formale serpeggia soprattutto nei tre libri degli *Amori*, e si fa consistente in particolar modo nell'ultima sezione del primo volume e nel secondo, comportando una vera e propria proliferazione, anomala al tempo, di generi e di forme. Obiettivo di Tasso è, come abbiamo più volte ricordato, rinnovare la poesia volgare aprendola all'influsso di quella antica. L'autore si prodiga allo scopo innanzitutto a livello tematico, nel recupero di miti e di temi classici che in effetti ampliano considerevolmente i confini della lirica petrarchesca; ma l'istanza classica è poi evidente anche nel

recupero di generi che alludono direttamente alla poesia antica: dal sonetto votivo⁸³² all'elegia, all'egloga, all'ode. A questo riguardo, va detto che non ho potuto qui considerare se non con qualche appunto i debiti contratti da Tasso con le forme della sintassi latina, che pure avrebbero fornito fertili considerazioni sulla versificazione dell'autore.

Infine, ed è forse ciò che qui più interessa, lo sperimentalismo metrico porta Tasso a cimentarsi nell'ardua prova di trovare un corrispettivo volgare all'esametro e al pentametro. La riflessione teorica sulle questioni metriche, che accompagnerà l'autore anche nella scelta del metro con cui comporre l'*Amadigi*,⁸³³ è sicuramente centrale negli anni Trenta, e mette la poesia tassiana in aperto dialogo con gli esiti 'barbari' di certo sperimentalismo formale. Tuttavia, pur partendo da premesse simili a quelle dell'Alberti prima e di Tolomei⁸³⁴ e della Nuova poesia toscana poi, l'esperienza tassiana si caratterizza per una sostanziale diversità negli esiti: la personalissima posizione di Tasso si contraddistingue perciò per il fatto che il suo classicismo rimane del tutto all'interno dei confini formali volgari, adattati ad accogliere ritmiche nuove senza alcuna forzatura.

⁸³² Cfr. almeno Ferroni 2012.

⁸³³ Sulla preistoria dell'*Amadigi* e sulla discussione dell'autore con Ferrante Sanseverino sul metro da utilizzare (sciolto o ottava rima), cfr. almeno Morace 2008b.

⁸³⁴ Si ricordi che Tolomei si arroga il vanto di aver elaborato per primo il metro tassiano a matrice incatenata.

INDICI E TAVOLE

1. Tavola degli incipit

Fornisco un elenco dei versi incipitari delle cinque raccolte, secondo un ordine che ricostruisce quello dell'*editio princeps* di ciascun volume. Per i primi tre libri, seguo la numerazione delle prime edizioni, mentre per il *Libro quarto delle Rime* ho deciso di utilizzare l'ordine della seconda tiratura, quella che effettivamente circolò dopo le operazioni di revisione che Bernardo stesso fece sul testo della prima versione.⁸³⁵ Quando la numerazione dei testi si discosta da quella utilizzata da Chiodo e Martignone per l'edizione RES, metto la numerazione RES entro parentesi tonda a fianco a quella che ho deciso di utilizzare,⁸³⁶ al fine di poter rintracciare nel testo dell'edizione i componimenti cui faccio riferimento.

Libro primo degli Amori di Bernardo Tasso (1531)

Dedica a Ginevra Malatesta

115 sonetti

3 canzoni

2 sestine

4 capitoli

pagina bianca

20 sonetti

3 odi

s	1	Non la virtù de le sorelle dive	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	2	Sacro arbuscel, che 'l caro amato nome	
s	3	Se la vostra gelata e fera voglia,	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	4	Chiare fontane, ov'a Madonna piacque	
s	5	Ben fur, Donna, cortesi le mie stelle,	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	6	Tu cui l'ingrato Cielo unqua non toglie	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	7	O secondo del ciel candido lume,	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	8	Né dove meno il sol caldo et ardente	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	9	Bembo, che d'ir al ciel mostri il camino	
s	10	Quando fia 'l dì che nel dolce terreno	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	11	Apriche piagge, ombrosi colli ameni,	
s	12	Amor, che meco per usanza antica	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	13	Fiera memoria de' miei lunghi mali,	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	14	Dove il fiero desio, lasso, mi mena	

⁸³⁵ Per la vicenda controversa che accompagnò l'edizione del *Libro quarto delle Rime* si vedano almeno Chiodo-Martignone 1995 e Martignone 1995.

⁸³⁶ Tavole incipitarie che restituiscono la numerazione definitiva per i testi dei tre libri degli *Amori* sono anche in Ferroni 2011 e Ramazzotti 2017.

s	15	Occhi dolenti, che di stille amare	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	16	Ecco l'aria serena ove 'l mio Sole	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	17	Alma, ch'ognor peregrinando intorno	
s	18	Già desiai con men fera fortuna	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	19	Tor ben potrete, Donna, il rezzo e l'ôra	
s	20	Forse ingiusta cagion del vostro sdegno	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	21	Tantalo son, che pien d'ardenti brame	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
c	22	Ben era assai, fanciul crudo e spietato,	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	23	Almo sol, tu col crine aurato ardente	
s	24	Antenor mai, poi che i liti vermigli	
s	25	Spirito acceso di virtute ardente,	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	26	Deh perché, Morte mia, non date al vero	
s	27	O del feminil sexo altero onore,	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	28	Donna reale, angelico intelletto,	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
ss	29	Tempo ben fora omai da' duri scogli,	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	30	Priulli, che col sacro alto intelletto	
s	31	Tu, che le greche e le latine carte	
s	32	Verde arbuscel, che d'odor vinci quanti	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	33	Quando Sorte talor Donna mi mostra	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	34	Lungo le rive d'un corrente fiume,	
s	35	Io son sì avezzo a riprovar quell'ire	
s	36	Chiaro mio Sol, che i miei notturni orrori,	
s	37	Se de l'amaro mio l'alta radice,	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	38	Non per lo corso di quest'anni avari,	
s	39	Mentre mirava il Ciel grato e cortese	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	40	Poi che gli amari e rapidi torrenti	
s	41	Cesano mio, quanto più dolce fora	
capit	42	Debb'io sempre tacer? deve lo sdegno	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	43	O sovra ogn'altra altera, e d'onor degna	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	44	Tra 'l mormorar de' liquidi cristalli	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	45	Quand'io mi volgo indietro a mirar l'ore	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	46	Caro arbuscel, che col mio pianto aspergo	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	47	Menar in parte il mio desir vorrei	
s	48	Se dal tenace nodo, onde molt'anni	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	49	Voglie, che mentre Amor non m'ebbe a sdegno	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	50	Spirto gentil, che questi bassi chiostri	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	51	Come al fiorir del giovinetto aprile	
s	52	Pon giù, leggiadra Donna, i panni allegri	
s	53	Non di lieto soggiorno, né d'amata	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	54	Ben mi credea ch'Amor tranquilla oliva	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	55	Oscuri, ombrosi, e solitari orrori	
s	56	Mia ventura al partir presta e fugace	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	57	Sogliono i lieti e ben felici amanti	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
capit	58	Qual novo modo ritrovar poss'io	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	59	Credea negli occhi ove 'l mio ben si serra	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	60	O Donna del mio cor sola radice	
s	61	Poi che la Donna mia tanto tranquilla	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	62	Questa mia pura e candida colomba	
s	63	Questa fera gentil, ch'io temo et amo,	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	64	Quel arbuscel, che di pungenti foglie	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	65	Gentile almo terren, che 'l manco lato	
s	66	Dunque se sempre il cor m'arde et agghiaccia	
s	67	Deh mi potessi alzar co' miei desiri	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	68	Che mi giova fuggir veloce e lieve	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	69	Ben devresti più ricco andarne al mare	
c	70	Lasso, se desiando corro a morte	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	71	Veloce pardo mai timida fiera	
s	72	Meglio saria ch'omai drizzasse il core	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>

s	73	Già vien l'età che virtù veste e onore	
s	74	Qual forza o qual destin, lasso, mi mena	
s	75	O mio verace Sol, che col tuo d'oro	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	76	Quanto più manca la fallace spene	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	77	Quando scese dal Ciel vago e gentile	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	78	Questa Donna gentil, che sola e lieta	
s	79	Tutta questa fiorita e verde etate	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
ss	80	Quando l'Aurora rugiadosi i fiori	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	81	Veggio, Signor, de' già smarriti onori	
s	82	Qual corona, Signor, soperba Roma	
s	83	Or che vostra virtù, Donna reale,	
s	84	Vesta di bei smeraldi ambe le sponde	
s	85	Devreste pur saper, bella guerrera	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	86	Sì dolce è 'l foco mio, la fiamma bella	
s	87	Solo e pensoso i miei passati affanni	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	88	Un fallace sperar ch'a fin non viene	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	89	Traboccat'è la speme, e irato sale	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	90	Così breve è 'l piacere, e sì fugace ⁸³⁷	
s	91	Tanto l'acerba et angosciosa doglia	
s	92	Dolce pensier, che con piume amorose	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
capit	93	Prendi, sacra Calliope, i panni allegri	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	94	Qual fero fato a lagrimar m'apella	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	95	Torniamo a rivedere il nostro Sole	
s	96	Beate rive, ove con ricchi panni	
s	97	Fondulo, se d'amor l'alta radice	
s	98	Il Tevere piange il già perduto onore	
s	99	Spirto, che carco di virtù et onore	
s	100	Quando talor novo pensiero sgombra	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	101	Deh sorgi, Apollo, e di quest'ombre spoglia	
c	102	Qual sì candido augel, sì chiara tromba	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
capit	103	Aure, ch'intorno mormorando andate	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	104	Portata avea Triton tranquilla oliva	
s	105	Come fido animal ch'al suo signore	
s	106	Superbo Po, che 'l sacro cener serbi	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	107	E quella fiamma che soave e chiara	<i>eliminato nell'edizione del 1534</i>
s	108	Ben posso omai con le man giunte al Cielo	
s	109	Valerio, che con voglie ardite e pronte	
s	110	Se per Memnone tuo ti rode il core	
s	111	Se, Lodovico, dagli ascosi inganni	
s	112	Alma, ch'ogni desir basso e mortale	
s	113	Già 'l decim'anno a' miei sospir vien meno	
s	114	Dal primier dì ch'io vidi i lumi vostri	
s	115	Sacro intelletto, altero e chiaro onore	
s	116	Deh perché non poss'io, Madonna, alzarmi	
s	117	O di doppio valor spirito chiaro	
s	118	Se ne l'eterna luce, ove salito	
s	119	Nel vago april de la tua verde etate,	
s	120	Perché la neve, e 'l puro avorio e netto	
s	121	Priulli, invano l'empia morte acerba	
s	122	Tu, che con l'aure a' tuoi desir seconde	
s	123	Roma, se d'alma Iddio così perfetta	
s	124	Se 'l duro suon di que' sospiri ardenti	<i>spostato in incipit nell'edizione del 1534</i>
o	125	Ecco che 'n Oriente	<i>spostato nel secondo libro nel 1534</i>
s	126	Agreste Iddio, a cui più tempi alzaro	
s	127	Pastor, poi s'avicina il chiaro raggio	
s	128	Alza, Aretusa, fuor le chiome bionde	

⁸³⁷ Erroneamente segnalato tra gli eliminati nell'edizione RES.

s	129	Se da l'orgoglio del gelato verno	
s	130	Non spiegò treccia d'or più vaga al Sole	
s	131	Se da lupo rabioso, o da rapace	
o	132	Cada dal puro Cielo	<i>spostato nel secondo libro nel 1534</i>
s	133	Mentre tra l'ombre al mormorar de l'ôra	
s	134	Famoso Iddio degli orti, a cui più carte	
s	135	Ora che gli animali il sonno affrena,	
s	136	Batto, pastor de le superbe rive	
s	137	Ninfe, che 'n questi chiari alti cristalli	
s	138	Arno, ben pòi il tuo natio soggiorno	
o	139	Pon freno, Musa, a quel sì lungo pianto	<i>spostato nel secondo libro nel 1534</i>
s	140	Queste purpuree rose ch'a l'Aurora	
s	141	Questi candidi augei, che latte e neve	
s	142	Quai pallide viole et amorose,	
s	143	Quest'antro oscuro, ove sovente suole	
s	144	Un irco bianco che la fronte adorna	
s	145	Questo spezzato giogo, e questo laccio	
s	146	L'orme seguendo del tuo sacro ingegno,	
s	147	Donna immortal, che sola ognor contendi	

Libro secondo degli Amori di Bernardo Tasso (1534)

Dedica a Ferrante Sanseverino

[*Libro primo degli Amori di Bernardo Tasso* (i rimanenti 83 sonetti)]

Dedica a donna Isabella

81 sonetti

9 canzoni

Dedica alla signora Aurelia Sanseverina. *Inni et ode.*

12 odi (3 odi del *Libro primo* + 9 nuove)

Dedica a donna Iulia Gonzaga

Selva in morte di Luigi Gonzaga

Epitalamio per il duca di Mantova

Favola di Piramo e Tisbe (per Ginevra Malatesta)

Dedica a Vittoria Colonna

7 egloghe

6 elegie

s	1	Ecco ch'Amor ritorna irato e fero
s	2	Da mille nodi e mille lacci stretto,
s	3	Ecco ch'io vi pur lascio, o piagge apriche,
s	4	Io vi pur lascio, o mio dolce sostegno,
s	5	Vago arbuscel, ne le cui liete frondi
s	6	Poi che l'occhio non può, come il pensiero,
c	7	Chiara mia stella, al cui raggio lucente,
s	8	Superbo scoglio, altero e bel ricetta
s	9	Rugier, che fai in solitaria parte
s	10	Cloride bella a l'apparir del giorno,
s	11	Già spiega l'ali, invitto alto Signore,
c	12	Principe sacro, il cui gran nome suona
s	13	L'ardente Sol del vostro alto valore
s	14	Poscia che sol col nome vostro avete
s	15	Non era assai, invitto vincitore,
s	16	Poi che la parte men perfetta e bella,
s	17	Quanta a mill'altre stelle alme e lucenti
s	18	Questa faretra cogli aurati strali,
s	19	A te pur torno, di vergogna il volto
s	20	Vergine gloriosa, al vago ardente
s	21	Sian de la greggia tua, vago pastore,
s	22	Ecco ch'al nome vostro alto e pregiato,
s	23	Donna gentil, che con sì bel desio,
s	24	Mario gentil, la cui famosa fronte
s	25	Mentre del bel desio l'ali spiegate
s	26	Deh potess'io, de' be' vostri pensieri
c	27	Almo mio sol, che col bel crine aurato
s	28	Ecco di vaghi fior cinta la fronte,
s	29	Superbo scoglio, che con l'ampia fronte
s	30	Perché spiri con voglie empie et acerbe
s	31	Alzate il vostro crin verde e frondoso,
c	32	Or che con fosco velo
s	33	Ben fe' lo sforzo suo l'alto Motore

s	34	Già s' avvicina con la vaga fronte
s	35	Se la nebbia di sdegni, che sovente
s	36	Col fragil legno del desire audace
s	37	Mentre, chiara Vittoria, invidie fate
s	38	Poi ch'a la patria, a cui, Francesco, avete,
c	39	Alma gentil, che dal più puro cielo,
s	40	Mentre a diporto a vostra voglia andate
s	41	Alma gentil, dal cui bel raggio ardente
s	42	Divo Aretin, il cui nome famoso
s	43	Poi che quel nodo, che due lustri integri
s	44	Qui dove meste il lor caro Fetonte
s	45	Ecco che pur, fiume caldo et amaro
s	46	Voi che tutti i sentier d'alzarvi a paro
s	47	Ninfe, ch'al suon de la sampogna mia
s	48	Se statue d'oro agli eloquenti e rari
c	49	Illustre Donna, il cui valore inchina
s	50	Or che bramoso il secol nostro avete
s	51	Deh non sprezzar di questo sacro monte,
s	52	Or che de' suoi be' campi ogni sentero
s	53	Piangon le Muse, e voi, Vittoria, sete
s	54	Già sette lustri di mia etate il Sole
s	55	Ben scopre il bel che 'n ogni parte fuore
s	56	Superbo colle, che col manco corno
s	57	Se col vostro favor, sotto a sereno
s	58	Mentre che 'l nobil vostro alto intelletto
s	59	Poi che con dotto stil candido e puro
s	60	Gli ardenti raggi de la vostra gloria,
s	61	Or veggio ben che de l'eterno amore
c	62	Donna gentil, che gloriosa e sola
s	63	Quando i falsi piacer posti in oblio,
s	64	Allor che 'l Sol da mezzo 'l cielo ardea
s	65	S'ai raggi di valor, che grave e oscura
s	66	Poi che nel tempio de la Fama avete
s	67	Lieto terren, ne le cui vaghe sponde
s	68	Questi arbuscei, che del famoso Atlante
s	69	Se, come, o Dio del sonno, allor che amore
s	70	Mentre col Sessa, illustre alto Signore,
s	71	Sacro intelletto, del divino amore
s	72	Questa virginità verde e guardata
s	73	Poi che qual io mi vidi, allor che 'l fiore
s	74	Se con l'usato tuo soverchio orgoglio
s	75	Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno
c	76	Gran Padre, a cui l'augusta e sacra chioma
s	77	Poi ch'ogni lume di giudizio avete
s	78	Giudice de' miei scritti accorto e saggio,
s	79	Lucente sol, che co' be' raggi ardenti
s	80	Pellegrina gentil, che questa e quella
s	81	Già comincia a turbarsi il bel sereno
s	82	La bella Idea che di sua mano Amore
s	83	Benché chiudiate al mio desire il petto,
s	84	Ben può il tiranno mio fero desire
s	85	Mentre nel lume de' vostr'occhi ardente
s	86	Poi che con l'ali del gentil desio,
s	87	Vaga angioletta a render grazie volta
s	88	Occhio del Ciel, la cui luce gradita
s	89	Anima pura, di virtute ardente
c	90	Come potrò giamai, Notte, lodarti,

nell'edizione del 1534 si inseriscono qui le tre odi tolte dal primo volume

o	94 (91)	Non sempre il cielo irato
o	95 (92)	Alma luce del Cielo,
o	96 (93)	Debb'io por in oblio
o	97 (94)	Mentre co' caldi raggi
o	98 (95)	Lascia il colle sacrato
o	99 (96)	Gli altar di gigli d'oro
o	100 (97)	O pastori felici,
o	101 (98)	Che pro mi vien ch'io t'abbia, o bella Diva
o	102 (99)	Fumino i sacri altari
sperim	103 (100)	Voi meco fuor de l'acque fresche e vive,
sperim	104 (101)	Lascia le rive che co' suoi cristalli
sperim	105 (102)	Chi sarà mai, se voi, Donna, non sete,
sperim	106 (103)	Odi quel rio che mormorando piagne,
sperim	107 (104)	Vostri sian questi fiori, e vostre queste
sperim	108 (105)	Mentr'io colma di gravi empì dolori
sperim	109 (106)	Uscite, pecorelle, or che dal corno
sperim	110 (107)	Or che la fresca e tenerella erbetta
sperim	111 (108)	Or che l'umido grembo agli spiranti
sperim	112 (109)	Là dove i bianchi piè lava il Tirreno
capit	113 (110)	Spiega le vaghe tue purpuree piume
capit	114 (111)	Mentre, Rugier, dove 'l mar d'Adria freme
capit	115 (112)	Por freno omai, Rutilio, al lungo pianto,
capit	116 (113)	Qual novello piacer, quai fere voglie,
capit	117 (114)	Vorrei, Molino, omai solcar quest'onde
capit	118 (115)	Grazia, io ritorno a quel Signor cortese

Libro terzo degli Amori di Bernardo Tasso (1537)

[*Libro primo e secondo degli Amori di Bernardo Tasso*]

Dedica a Ippolita Pallavicina

56 sonetti

6 canzoni

3 odi

1 sperimentale

Stanze per Giulia Gonzaga

Dedica alla signora Antonia Cadorna

Favola di Leandro ed Ero

s 1 Già quattro e dieci volte ai fiumi il freno
s 2 Né perché fiumi tepidi e correnti
s 3 Mentre del mio tesor guardato e caro
s 4 I' credeva di gelo armato il core
s 5 Poi che col lume di benigna stella,
s 6 Quando talor con la memoria torno
s 7 In ogni parte ove quest'occhi giro
s 8 Col crine sparso, ch'ondeggiando intorno
s 9 Sacra ruina che 'l gran cerchio giri
s 10 Di divino splendor cinto et adorno,
c 11 E' ben ragion che 'l fortunato giorno
s 12 Già di verde speranza si riveste
s 13 Deh sgombra co' tuoi rai chiari e gelati
s 14 Allor che d'amaranti e di viole
s 15 Sovra un puro ruscel, che dolcemente,
s 16 Già veggio mille augei bianchi e canori
s 17 Già 'l grido antico de l'altrui memorie,
s 18 Ben mi credea de la trilucente oscura
s 19 In queste rupi incolte, in questi sassi
s 20 Se ben, famoso Po, con l'onde chiare
s 21 Ben fora tempo omai, crudo e spietato
s 22 Se dopo la stagion bianca e gelata,
s 23 Ecco, reale e glorioso monte,
s 24 Se quel dolce pensier, ch'ad ora ad ora
c 25 Come potrò giamai solcar quest'onda
s 26 Ben dèi piena di gioia e di stupore,
s 27 Così di nostra etate il pigro verno
s 28 Donna real, la cui beltà infinita
o 29 Pastori, ecco l'Aurora,
s 30 Se fra quante bellezze altere e rare
s 31 Mentre lassù fra l'anime beate
c 32 Perch'al vostro valor sempre nemica
s 33 Serchio gentil, che con le pure e chiare
s 34 Ombre fresche, erbe verdi, acque lucenti,
o 35 Crescete, o vaghi fiori,
s 36 Ben potrà di Iesù la greggia umile
s 37 Poi che nocchier dal sommo Padre eterno
s 38 Or vi si può ben dir, Donna, beata,
s 39 Negro velo il bel crin sparso e negletto,

s	40	Fra 'l cerchio d'or di mille gemme adorno
s	41	D'angelica bellezza al suo Fattore,
s	42	A che di pioggia dolorosa il volto
s	43	Quanto s'allegra l'alma alta e gradita,
s	44	Ben potrà con le stelle a paro a paro
s	45	Casa, se l'alte tue virtù ardenti
s	46	Ben dovrebbe la fama ardente e viva
c	47	Temo, Donna gentil, ch'alzarmi in alto
s	48	Se mai sempre il tuo allor caro et amato
s	49	Da qual vago splendore il lume avrete,
s	50	Perché nel Tauro cento volte e cento
s	51	Mentre rugiada dal gelato raggio
o	52	Poi che di vaghi fiori
s	53	Grazia, se i Cieli a vostra gloria intenti
s	54	Allor che 'l dì cinto di rose usciva
s	55	Perché 'l cor di pensier freddi e gelati
s	56	Sovra le rive gloriose e sole
c	57	Se ne le piagge dilette e sole
s	58	Saggio scrittor, per cui chiaro e vivace
s	59	Se piena di gentile alto desio,
s	60	Mentre lieti traean Cromi et Aminta
s	61	Tratto Micone il picciol legno avea
s	62	O dopo la tempesta atra et oscura
s	63	Così ogni assenzio suo maligna sorte,
s	64	Capel, vorrei qual pellegrino augello
sperim	65	Ben potrò, Signor mio, ne l'urna grave
c	66	Odi dal cielo un grido alto e canoro
ott	67	Se di penne giamai candide e belle
sciolto	68	Cantate meco omai, Sesto et Abido,

spostato nel libro dei Salmi nel 1560

Libro quarto delle Rime di Bernardo Tasso (1555, seconda tiratura)

[*Libro primo, Libro secondo e Libro terzo degli Amori di Bernardo Tasso*]

Dedica a Margherita di Valois

39 sonetti

1 canzone

1 Stanze

Dedica a Margherita di Valois

49 sonetti

2 canzoni

18 odi (22 nella prima tiratura)

3 sonetti (2 nella prima tiratura)

- | | | | |
|-----|---------|--|---|
| s | 1 | Mentre di cento fiumi alteri e chiari | |
| s | 2 | Versi con l'urna d'or più de l'usato | |
| s | 3 | Udrai tu ancora i miei novi lamenti, | |
| s | 4 | Qui dove il vago Ren piangendo porta, | |
| s | 5 | Se la memoria del passato bene | |
| s | 6 | Quanta invidia ti porto, o bel terreno | |
| s | 7 | Qui dove il Ciel la fredda argente stella | |
| s | 8 | Non è fra queste selve arbor né fronda, | |
| s | 9 | Sgombrerà, Signor mio, quel raggio ardente | |
| s | 10 | Mentre quest'onda irata e tempestosa | |
| s | 11 | Pallida gelosia, ch'a poco a poco, | |
| s | 12 | Mentre Germania e 'l grand'Augusto armato, | |
| c | 13 | Donna gentil, tant'è il favor che piove | |
| s | 14 | Deh, perché tolto a questo cielo avete | |
| ott | 15 | Se ben di nove stelle ardenti e belle | |
| s | 16 | Cadea dagli occhi belli oltra misura, | |
| s | 17 | Già con le chiavi d'or le porta apria | |
| s | 18 | Apra mai sempre la purpurea aurora | |
| s | 19 | Signor, s'a quella vostra illustre e rara | |
| s | 20 (39) | O più presta a predare e più leggera | <i>spostato al numero 39 nell'edizione del 1560</i> |
| s | 21 (20) | O d'intiera onestà tempio onorato, | |
| s | 22 (21) | Ben potrete con l'ombra e co' colori, | |
| s | 23 (22) | Le chiome d'or, che tante volte han date | |
| s | 24 (23) | Or di vostra virtute oggetto degno | |
| s | 25 (24) | Largo campo di gloria, ove potrete | |
| s | 26 (25) | O de le rive d'Arno altiero onore, | |
| s | 27 (26) | Voi che cercate i campi ampi et aperti, | |
| s | 28 (27) | O Speron, del mio ingegno unico duce, | |
| s | 29 (28) | Orn'al gran Re de' Franchi in ogni riva | |
| s | 30 (29) | Alza, Italia dolente, omai la fronte | |
| s | 31 (30) | Spiravano le faci aurate e bionde | |
| s | 32 (/) | Invittissimo Errico, or ch'a l'ardente | <i>eliminato nell'edizione del 1560</i> |
| s | 33 (/) | Poi che le vostre gloriose insegne | <i>eliminato nell'edizione del 1560</i> |
| s | 34 (31) | O di patria e di nome a lui che 'l morso | |
| s | 35 (32) | Quando l'invido fato alzò la mano | |
| s | 36 (33) | Perché mostrar tanto valore al mondo | |
| s | 37 (34) | Alza, Tebro dolente, un Mausoleo | |
| s | 38 (35) | Quest'ombra, che giamai non vide il Sole | |

s 39 (36) Cresce, Lelio, ad ognor l'ira e l'orgoglio
s 40 (37) Manda, Padre del Ciel, pietoso in terra
s 41 (38) Troppo per tempo, o morte empia e predace,
s 42 (43) O miracol del mondo unico e raro,
s 43 (44) Il Sol del vostro onor, Donna, è sì ardente
s 44 (45) O perla oriental bianca e rotonda
c 45 (46) Spogliate, o verginelle,
s 46 (47) O specchio fin, non di cristallo frale
s 47 (48) Quel bel seren de la divina luce,
s 48 (49) Mentre quest'ombra di beltà che fuori
s 49 (50) Veggio talor uscir da' bei vostr'occhi,
s 50 (51) Esce da' bei vostr'occhi ad ora ad ora
s 51 (52) Da' bei vostr'occhi, ond'ognor cade e piove
s 52 (53) Mentre ne le finestre, onde risplende
s 53 (54) Alzate gli occhi a tanta meraviglia,
s 54 (55) Angioletta nel sen di Dio nudrita
s 55 (56) Loda mortal a voi non si conviene,
s 56 (57) Io pur m'inalzo con dedalee piume
s 57 (58) Felice voi, che coi duo lumi ardenti
s 58 (59) Se pur non vi sdegnate esser soggetto,
s 59 (60) Troppo desio, Donna Real, mi sprona
c 60 (61) Donna Real, de le cui lodi il mondo
s 61 (62) Come assetato e lasso pellegrino,
s 62 (63) O miracolo raro di natura,
s 63 (64) Angioletta del Ciel qua giù mandata
s 64 (65) Vaga Fenice che con l'ali d'oro,
s 65 (66) Da qual coro degli Angeli più cari
s 66 (67) Questa, che così umile e così pura
s 67 (68) Donna, che quasi un altro sol terreno
s 68 (69) O foco inestinguibile e vivace,
s 69 (70) O tempio d'onestà ricco e sacrato
s 70 (71) O d'invitta onestate altiero albergo,
s 71 (72) Donne, ch'andate ognor liete e superbe
s 72 (/) Le Piramidi, gli Archi, i Mausolei, *eliminato nell'edizione del 1560*
s 73 Chi vuol veder quanto può far Natura,
s 74 Donna, che sovra il mortal corso avete
s 75 O di beltà divina imagin vera,
s 76 O Donna, che sì lieta e sì sicura,
s 77 O d'eterna virtù facella ardente,
s 78 Donna, che ricca d'ogni onor mortale,
s 79 Alma divina, angelico intelletto
s 80 Post'ha termine il tempo a l'altrui glorie,
s 81 Donna Real, la cui virtù infinita,
s 82 Chi solleva tant'alto il mio intelletto
s 83 O specchio di virtù chiaro e lucente,
s 84 Questo, Donna Real, de' vostri onori
s 85 Non è sì vago d'or né di ricchezze
s 86 Mentre, Donna Real, che frondi avranno
s 87 Sparge dal suo bel sen la gloria vostra,
s 88 O d'ogni onor celeste altiera, e degna
s 89 O vaso di cristallo d'oriente,
s 90 Donna gentil, qual semplice colomba,
s 91 Non sol su la fiorita e verde sponda
s 92 Mentre (sì come molte volte sòle)
o 93 Dove i vaghi arbuscelli *spostato nel libro di Hinni et Ode nel 1560*
o 94 Capeccie, procellosa atra tempesta *spostato nel libro di Hinni et Ode nel 1560*
o 95 Lelio, qui dove il sole *spostato nel libro di Hinni et Ode nel 1560*
o 96 Mentre il giogo aspro e duro *spostato nel libro di Hinni et Ode nel 1560*

- o 97 Ecco che 'l vago fiore *spostato nel libro di Hinni et Ode nel 1560*
- o 98 Lasso, ch'ovunque i lumi *spostato nel libro di Hinni et Ode nel 1560*
- o 99 Mentre Austro et Aquilone *spostato nel libro di Hinni et Ode nel 1560*
- o 100 Perché, Ferrante, omai *spostato nel libro di Hinni et Ode nel 1560*
- o 101 Freme talora il tempestoso Egeo, *spostato nel libro di Hinni et Ode nel 1560*
- o 102 Qual aura tanto amica *spostato nel libro di Hinni et Ode nel 1560*
- o 103 Ombre fresche e secrete *spostato nel libro di Hinni et Ode nel 1560*
- o 104 Il povero villan ch'ha sparso il seme *spostato nel libro di Hinni et Ode nel 1560*
- o 105 O Dea, senza la quale *spostato nel libro di Hinni et Ode nel 1560*
- o 106 Cacciate, o fanciulletti, *spostato nel libro di Hinni et Ode nel 1560*
- o 107 Sovra la verde sponda *spostato nel libro di Hinni et Ode nel 1560*
- o 108 O gran Signor di Delo, *spostato nel libro di Hinni et Ode nel 1560*
- nella prima tiratura del quarto volume qui c'erano tre odi, poi cassate:*
- Lauro, cui ogni lauro*
- Saggio e dotto cultore* *ripristinato in Hinni et Ode del 1560*
- Se quando il legno audace*
- o 109 O casti fanciulletti, *spostato nel libro di Hinni et Ode nel 1560*
- o 110 Prima la state avrà pruine e ghiaccio *spostato nel libro di Hinni et Ode nel 1560*
- nella prima tiratura del quarto volume qui c'era un'ode poi cassata*
- Ben fu barbaro scita* *ripristinato in Hinni et Ode*
- (senza la penultima strofa)*
- s 111 (40) Vivace augel, che ne l'Arabia nasci *spostato al numero 40 nell'edizione del 1560,*
non c'è nella prima tiratura
- s 112 (41) Dotto cultor de l'Eliconio monte *spostato al numero 41 nell'edizione del 1560*
- s 113 (42) O di nome, d'ingegno e di natura *spostato al numero 42 nell'edizione del 1560*

Libro quinto delle *Rime* di Bernardo Tasso (1560)

[*Libro primo, Libro secondo* (senza 12 odi) e *Libro terzo* (senza 3 odi e canzone all'Anima)]
[*Libro quarto delle Rime di Bernardo Tasso* (i rimanenti 88 sonetti, 3 canzoni, 1 testo in stanze)]

Dedica a Ippolita Pallavicina de' Sanseverini
135 sonetti + 8 di corrispondenti

In morte della moglie
49 sonetti
1 canzone
3 Stanze + 1 di corrispondente

s	1	O puro, o dolce, o fiumicel d'argento,	
s	2	Cresca felice a lunga vita e lieta	
s	3	Lieto colle e felice, ove Natura	
s	4	Ben ha ragion se si lamenta e dole	
s	5	Questo per calle periglioso e torto	
s	6	Tante, Claudio, varcate terre, e mari	
s	7	Qui dove da le gravi atre tempeste	
s	8	Tenera verga de la nobil pianta	
s	9	O di doppio valore adorno, a paro	
s	10	O di candido onor illustre esempio,	
s	11	Dove da l'Appennin scendendo giva	
s	12	La nobil Quercia che col crine adombra	
s	13	Non sparge tanti fior Zefiro e Clori	
s	14	O testimonio degli antichi onori	
s	15	Lungo l'altiere et onorate sponde	
s		Or s'erga l'Appennino infin al Cielo	<i>sonetto di corrispondente</i>
s	16	Sugli omeri portar potrà del Cielo,	
s	17	Gallo, s'oltra il dover forse vi mena,	
s	18	L'alto valor, che come un Sole ardente,	
s	19	Largo campo di gloria il vostro onore,	
s	20	Porti, inclito Signor, lieta e ridente,	
s	21	Apravi Giano con le chiavi d'oro	
s	22	Ben può l'eccelsa imperiosa fronte	
s	23	Non ha cotanti fiori un campo aprico,	
s	24	O gentil ramo de la Quercia antica	
s	25	Qual suole avaro peregrin che unita	
s	26	Invittissimo Re, se vento irato	
s	27	O splendor vivo degli antichi pregi	
s	28	O di famosi Regi inclita et alta	
s	29	O fido Acate del pietoso ERRICO,	
s	30	Dunque Morte crudel, spietata Morte	
s	31	Poscia che lieto, onde scendesti ornato	
s	32	Mentre fra l'alme più gradite a Dio,	
s	33	Casale, onor de le felsinee rive,	
s	34	Gallo, cui Febo alti concetti inspira,	
s	35	Signor, l'ozio è veleno aspro e mortale	
s	36	Troppo, con vostro danno, alto Signore,	
s	37	O figlia del piacer vaga e gentile	
s	38	Cento vergini illustri, et altrettanti	
s	39	Sul giogo de l'altissimo Appennino,	
s	40	Sì come face, ancor che chiara e ardente,	
s	41	Forse, Donna reale, avete a sdegno	

s 42 Spiego talor per le vestigia l'ali,
 s 43 Volgete gli occhi a tanta meraviglia,
 s 44 Seguite, alme gentil, l'illustre gloria,
 s 45 Le piramidi, gli archi, i mausolei,
 s 46 O più che bel giardin di fiori e d'erba,
 s 47 Non può di reo destino oltraggio o torto,
 s 48 Febo, se mai pietà gentile e santa
 s 49 Questa ch'al Ciel le verdi chiome stende
 s 50 Cappello, che con stil canuto e raro
 s Se mi prezzate in guisa che col raro *sonetto di corrispondente*
 s 51 Mentre dal suo più bel sublime colle
 s 52 Volgi pur lieto a la tua patria il piede,
 s 53 Sparge tanti d'onor raggi l'ardente
 s 54 Esce da' be' vostr'occhi un lume ardente,
 s 55 Donna che con la fronte alma e serena,
 s 56 Fra i tanti raggi de la virtù vostra
 s 57 Se quanto il vostro onore illustre e raro
 s 58 Ben potrà un nuovo Fidia, un nuovo Apelle,
 s 59 O di frutti e di fior ricco et adorno
 s Questa Donna real del cui valore *sonetto di corrispondente*
 s 60 Deh, perché allor che vaneggiando Amore,
 s 61 O d'eterna beltà bel paragone,
 s 62 Quanto più cerco (o desir folle e vano,
 s Non tanto il vostro buon giudizio intero, *sonetto di corrispondente*
 s 63 Questa, degna d'aver del mondo impero,
 s 64 O bella, o casta, o d'ogni raro onore
 s 65 In questo, o Dea terrena, almo e fecondo
 s 66 Quanto possa con Dio questa Angioletta
 s 67 Langue, Padre del Ciel, langue il sostegno
 s 68 Quando da questa oscura ombra di vita,
 s 69 Dunque può tanto il senso aspro e severo,
 s 70 Vaga Angeletta, da l'eterno amore
 s 71 Quanto vi debbe ognuno, e quanto questa
 s 72 Turbato è questo Ciel senza i duo lumi
 s 73 Ben sapev'io ch'invidiosa e dura
 s 74 In leggiadra di Donne, e bella schiera,
 s 75 Viva face d'onor dai casti uscia
 s 76 Sotto candido vel, che ricopria
 s 77 Esce da' duo begli occhi ad ora ad ora,
 s 78 Versi la Copia qui dal pieno corno
 s 79 Questa che breve e piana ancor vi resta
 s 80 Ben potrà fra le verdi e ricche sponde
 s 81 Or con sicure e vaghe penne alzata
 s 82 Già scorgo fiammeggiar sovra l'altiere
 s 83 Gallo gentil, de la tua patria onore,
 s 84 Casal, s'Amore il cor di ghiaccio armato
 s 85 Signor, su questo Imperiale et alto
 s 86 Io di questo famoso e sacro colle
 s 87 Mentre ch'io qui de la maligna e dura
 s 88 Signor, se forza di maligna e dura
 s 89 Questa, che col bel volto almo e decoro
 s 90 Deh, perché tu, cui le sorelle dive
 s 91 Vinse alfin de la mia maligna e dura
 s 92 Ben mostrò 'l Ciel (ahi, fato empio et ingiusto!)
 s 93 Quel che sudò già sotto l'arme et alse,
 s 94 Dopo tante vittorie e tanti onori,
 s 95 Già intorno al marmo che 'l gran Carlo asconde
 s 96 Mille lumi d'onor lucidi e chiari

s	97	Mentre spargean di croco e gigli e rose	
s	98	A voi, gran Sire, a voi che sete erede	
s	99	Non può la mia virtù, debile e frale	
s	100	Questo sol ti restava, iniqua e dura	
s	101	Deh, perché queste cure egre e moleste,	
s	102	Mentre si corca il Sol ne l'occidente	
s	103	Scoglio non è da le sals'onde algenti	
s	104	Gallo, io son fatto fermo e stabil segno	
s		Voi che cantando i giovenili ardori,	<i>sonetto di corrispondente</i>
s	105	Cercai indarno, i giovanili errori	
s	106	Sacri intelletti, a cui da Giove è dato	
s	107	Contile, qual d'onor vano molesta	
s		Tasso, già non vi deggia esser molesta	
s		Quella che de le nostre dolci rive	<i>sonetto di corrispondente</i>
s	108	Pace, molt'anni lungo l'alte rive,	
s	109	Piana e sicura via, da piede umano	
s	110	Morloppin mio, tu per giovar a questa	
s	111	Strali avventava Amor duri e pungenti,	
s	112	Gentil coppia, e del Ciel degna, di belle	
s	113	Povero, infermo, e da maligna e dura	
s	114	Principi illustri ch'a la gloria avete	
s	115	In qual giro ti spazii, anima bella,	
s	116	Per quel sentiero ove solevi in vita	
s	117	Nemboso, irato vento, atro et oscuro	
s		Ben, Tasso mio, nemiche in ciel vi furo	<i>sonetto di corrispondente</i>
s	118	Ecco scesa dal Ciel lieta e gioconda,	
s	119	Invittissimo Re splendor de' Regi,	
s	120	O sommo onor del Lusitano Impero,	
s	121	Ben a gran torto invidiosa e dura	
s	122	Chi vuol veder quanto più possa l'arte	
s	123	Spirito illustre, a grand'impresè nato	
s	124	Mentre nel più bel Cielo or ti diporti,	
s	125	– Ah più che scoglio dura, ah più che fiera	
s	126	Or riede il secol d'oro, ora l'etate	
s	127	Portò 'l troiano Enea, per torlo al rio	
s	128	Spirito illustre, che col bel pensiero	
s	129	La bella Irene è morta; è morta Irene;	
s	130	Chi col soave suon l'ira e l'orgoglio	
s	131	D'un gran torrente in su l'erbose riva,	
s	132	Già mi par di sentir que' dolci accenti	
s	133	La tua salita in Cielo, alma felice,	
s	134	Quanta ragion di pianger sempre avete,	
s	135	Molino, al suon de' cui canori accenti	
s	136	Quegli occhi chiari, che fur proprio un sole	
s	137	Chi di gentil pietate ornato ha 'l core	
s	138	Quel sol, che col suo lume ardente e chiaro	
s	139	Morto è 'l soave, fido, alto sostegno	
s	140	Anima bella, che così spedita,	
s	141	Invida Parca, hai pur reciso e morto	
s	142	O del mio core un tempo egro, conforto,	
s	143	Rotta e caduta in terra è quella speme	
s	144	Chi sanerà la piaga aspra e mortale	
s	145	Dove più accenderai le faci spente,	
s	146	Oimè, quegli occhi belli, onde piovea	
s	147	Le perle, l'oro sì forbito e terso,	
s	148	O bella, o saggia, o casta, o d'ogni onore	
s	149	O più lieve che vento, o più che fiera	
s	150	Deh, perché di seguirti a me non lice	

s	151	Io vo cercando di dar triegua o pace	
s	152	Sparve il mio sole a mezzo il giorno, e scura,	
s	153	Fiera, rapace mano, ahì come presta	
s	154	Per quel camino onde solevi in vita	
s	155	Sovente verso il Ciel alzo il pensiero,	
s	156	Troppo hai per tempo, Morte, a noi ritolto	
s	157	Mentre risplende il sol, mentre l'oscura	
s	158	Vuota quell'urna omai esser dovrebbe	
s	159	Allor che gli occhi onde solea di fuore	
s	160	Vo ricercando in ogni parte ov'io	
s	161	Dove son quelle chiome aurate e bionde	
s	162	Finito hai, bella Donna, il brieve corso	
s	163	Al tramontar del sol chiaro e lucente,	
s	164	Lasso, qual vento di diletto umano	
s	165	Deh, perché così sciolta e sì spedita,	
s	166	Allor che morte i duo begli occhi ascose	
s	167	Quanto infuse in molt'anni insieme accolto	
s	168	Contra i colpi solea de la spietata	
s	169	Opra a tua voglia pur saette e strali,	
s	170	Io vo cercando d'asciugar quest'occhi,	
s	171	Deh perché rinovelli ad ora ad ora,	
s	172	O presto al dipartir, tardo al ritorno,	
s	173	Io volgo gli occhi del pensiero al Cielo,	
s	174	Dura contesa e perigliosa fanno	
s	175	Quell'angelico viso, ove solea	
s	176	Io pur vorrei por freno a quei sospiri	
s	177	Deh perché contra l'empia, invida morte,	
s	178	Qualor in Ciel di rivederti spero,	
s	179	Che giova, mentre il sol le piaggie accende,	
s	180	Allor che più sperai di pascer questi	
s	181	Deh, potess'io, come ti veggio viva	
s	182	Io vorrei chiuder gli occhi in questa, ove io	
s	183	La face la cui fiamma ardente e viva	
s	184	Spesso volgo la vista inferma e ria	
c	185	Dunque così per tempo, alma gentile,	
ott	186	Allor che l'alba appar ne l'orizzonte,	
ott	187	– Se tanto fia il mio duol gravoso e forte	
ott		Mostro mi ha, Tasso, il mio Ambrosio gentile	<i>sonetto di corrispondente</i>
ott	188	Cigno potrete ben bianco e gentile	

2. Tavola metrica

Sonetti⁸³⁸

ABAB ABAB CDC DCD	IV	32, 86
ABAB ABAB CDE CDE	IV	20, 50, 58, 64, 80
	V	41, 118, 120, 121
ABAB ABAB CDE CED	I	40
	IV	73, 84
ABAB ABAB CDE DCE	IV	56, 57
	V	7, 164
ABAB ABAB CDE DEC	I	24
	IV	65
	V	131
ABAB ABAB CDE ECD	V	167
ABAB ABAB CDE EDC	I	4
	V	119, 134
ABAB BAAB CDE DEC	V	47
ABBA ABBA CDC DCD	I	36, 53, 66, 76, 78, 95, 96, 101, 146
	II	25, 48
	III	9, 42, 58
	IV	2 (IMP), 3, 11, 27, 28, 42, 46, 51, 53, 55, 69, 92
	V	2, 3, 12, 31, 42 (IMP), 57, 75, 86, 99, 168, 174, 179
ABBA ABBA CDC EDE	II	37
	V	80, 83, 105, 113
ABBA ABBA CDD CDD	I	60
ABBA ABBA CDE CDE	I	3, 8, 10, 14, 23, 28, 32, 35, 45, 49, 51, 55, 61, 62, 64, 67, 68, 75, 81, 83, 92, 100, 105, 106, 107, 110, 115, 116, 117, 121, 122, 124, 133, 134
	II	8, 9, 11, 24, 26, 29, 30, 33, 36, 41, 45, 47, 50, 54, 63, 73, 77, 79, 82, 86
	III	10, 21, 31, 34, 37, 44, 53, 55, 59, 60, 63
	IV	14, 17, 29, 48, 49, 70, 71, 75, 78, 111
	V	11, 16, 21, 24, 30, 34, 43, 48, 50, 60, 64, 65, 69, 70, 74, 85, 87, 88, 89, 93, 108, 110, 114, 116, 124, 128, 130, 139, 144, 145, 147, 152, 156, 175, 180, 182
ABBA ABBA CDE CED	I	6, 7, 34, 50, 52, 63, 65, 69, 71, 88, 91, 108, 112, 142
	II	1, 2, 5, 22, 35, 42, 53, 68, 72
	III	8, 14, 15, 19, 36, 50
	IV	5, 18, 19, 21, 23, 24, 30, 31, 36, 38, 44, 66, 74, 82, 85, 87, 88, 90, 91
	V	17, 18, 20, 22, 32, 36, 45, 71, 72, 84, 92, 97, 103, 104, 132, 135, 138, 142, 149, 160, 161, 176, 183

⁸³⁸ Segnalo alcune imperfezioni negli schemi rimici (indicati con la sigla IMP accanto al numero di componimento), presenti già nella lezione delle *editiones principes*: in I 37 si trova la rima *catene* : *speme* (che in Ramazzotti 2017 è emendata in *catene* : *spene*); nelle terzine di IV 2 si riscontra la serie *allegro* : *negra* : *egro*; in V 42 è presente la rima *ali* : *uguale* (facilmente emendabile); in V 143 si trova *speme*: *bene* (facilmente emendabile).

ABBA ABBA CDE DCE	I	5, 9, 17, 18, 30, 74, 77, 85, 86, 104, 109, 111, 129, 131, 147
	II	3, 4, 6, 18, 28, 38, 52, 60, 65, 67, 69, 70, 71, 78, 81, 83, 85, 87, 88
	III	6, 17, 26, 28, 41, 48, 49, 61
	IV	6, 9, 26, 33, 34, 35, 37, 43, 47, 52, 54, 59, 62, 63, 68, 72, 77, 81, 83
	V	9, 13, 23, 26, 27, 37, 40, 46, 51, 55, 56, 67, 68, 73, 77, 81, 95, 96, 101, 109, 126, 137, 140, 146, 153, 159, 177
ABBA ABBA CDE DEC	I	1, 2, 16, 21, 26, 31, 46, 47, 54, 59, 72, 82, 99, 128, 130, 136, 138, 144
	II	15, 17, 19, 20, 23, 40, 51, 55, 56, 66, 84
	III	1, 20, 22, 23, 30, 33, 51, 62
	IV	25, 39, 67, 76, 113
	V	1, 6, 15, 19, 28, 29, 33, 44, 52, 58, 59, 63, 66, 76, 78, 79, 90, 91, 117, 143 (IMP), 151, 155, 157, 162, 163, 169, 170, 171, 184
ABBA ABBA CDE ECD	I	33, 38, 41, 56, 57, 73, 79, 84, 87, 89, 90, 97, 113, 118, 119, 120, 123, 140, 141
	II	13, 21, 31, 43, 44, 64, 75, 80
	III	2, 5, 13, 16, 18, 24, 27, 38, 39, 40, 43, 45
	IV	7, 8, 16, 22, 41, 61, 79, 89
	V	4, 5, 10, 14, 25, 35, 39, 49, 53, 62, 82, 94, 100, 102, 106, 107, 111, 112, 115, 122, 125, 136, 141, 154, 165, 173, 178
ABBA ABBA CDE EDC	I	11, 12, 13, 15, 19, 20, 25, 27, 37 (IMP), 39, 43, 44, 48, 94, 98, 114, 126, 127, 135, 143, 145
	II	10, 14, 16, 34, 46, 57, 58, 59, 61, 74, 89
	III	3, 4, 7, 12, 46, 54, 56, 64
	IV	1, 4, 10, 12, 40, 112
	V	8, 38, 54, 61, 98, 123, 127, 129, 133, 148, 150, 158, 166, 172, 181
ABBA ABBA CDE EDF	I	137 ⁸³⁹

Canzoni⁸⁴⁰

abC abC cdeeDfF (AbB)	II	32
aB Ab cCBdD (AbB)	IV	45
ABC ABC cDEeDFF (aBCcBDD)	I	102
	II	7
	III	25, 66
ABC BAC CDEeDeFF (ABCcBCDD)	I	22
	III	47
ABC BAC cDEeDFF (aBCcBDD)	II	27, 39, 49, 62, 90
	III	11, 32, 57
	IV	60
ABC BAC CDEeDFF (ABCcBDD)	II	12
	V	185
ABC BAC CDEeDdFfGG (ABCcBbDdEE)	I	70

⁸³⁹ In I 137 le terzine anno rime *-eno*, *-ete*, *-ondo* // *-ondo*, *-ete*, *-orno*. L'imperfezione nello schema rimico, che vede irrelato il verso 14, è presente nella *princeps* del 1531, e resiste sino all'ultima stampa del 1560. Per una ragionevole e condivisibile ipotesi di correzione cfr. Ramazzotti 2917, p. 85.

⁸⁴⁰ Per le imperfezioni dello schema rimico cfr. *supra*, Nota 478.

ABC BAC CDEeDFGHHGFFII (ABCCBAADD)	II	76
ABC CBA aDEeDFF (aBCcBDD)	IV	13

Metro Sperimentale⁸⁴¹

ABCAB CDECD EFGEF [...]	II	103, 105, 107, 108, 109, 110, 111,
	112	
	III	65
ABCBA DECFED GHFIHG [...]	II	104, 106

⁸⁴¹ Per le imperfezioni negli schemi rimici cfr. *supra*, pp. 478 ss.

BIBLIOGRAFIA

- Afribo 2001 = Andrea Afribo, *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Firenze, Cesati.
- Afribo 2003 = Andrea Afribo, *Grammatica vs. poesia nel Cinquecento*, in «Lingua e stile», XXXVIII, pp. 87-100.
- Agostini 1978 = Francesco Agostini, *Proposizioni subordinate*, in ED, App., pp. 370-377 (limitatamente alla sezione *Proposizioni causali*).
- Alamanni 1532 = Luigi Alamanni, *Opere toscane di Luigi Alamanni al christianissimo re Francesco primo*, Sebast. Gryphius.
- Albonico-Comboni-Panizza-Vela 1996 = Simone Albonico, Andrea Comboni, Giorgio Panizza, Claudio Vela (a cura di), *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, Milano, Mondadori.
- Albonico 1990 = Simone Albonico, *Renato Trivulzio e la poesia volgare a Milano negli anni Trenta*, in Id., *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli.
- Albonico 2000 = Simone Albonico, *Osservazioni sulla struttura delle Satire*, in Claudia Berra (a cura di), *Fra satire e rime ariostesche. Gargano del Garda (14-16 ottobre 1999)*, Milano, Cisalpino, pp. 65-82.
- Altissimo 1525 = Cristoforo Fiorentino, detto l'Altissimo, *Sonetti, capitoli et strambotti dello Altissimo Poeta fiorentino*, stampati in Firenze per Bernardo Zucchetta a petizione di Bernardo di ser Piero Pacini da Pescia.

- AMI = *Archivio Metrico Italiano*, a cura dell'Unità di Ricerca di Padova, consultabile al sito <http://www.maldura.unipd.it/ami/php/index.php>
- Arbizzoni 1977 = Guido Arbizzoni, *Esperimenti di metrica eroica tra cinque e seicento*, in «Il Contesto», III, pp.183-207.
- Baldassari 2015 = Gabriele Baldassari, *Un laboratorio metrico del petrarchismo. Metrica e macrotesto nel Canzoniere Costabili*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo.
- Baldelli 1976 = Ignazio Baldelli, *Terzina*, in ED.
- Balduino 2008 = Armando Balduino, *Periferie del petrarchismo*, Padova, Antenore.
- Barucci 2003 = Guglielmo Barucci, *Sintassi e spazio strofico nelle odi di Bernardo Tasso. La continuità come elemento classico*, in «Studi Tassiani», LI, pp. 15-41.
- Barucci 2007 = Guglielmo Barucci, *Appunti per la ricerca metrica di Bernardo Tasso: il sonetto*, in Claudio Milanini e Silvia Morgana (a cura di), *Per Franco Brioschi. Saggi di lingua e letteratura italiana*, Milano, Cisalpino, pp. 161-172.
- Basile 1989 = Antonio Tebaldeo, *Rime*, a cura di Tania Basile, voll. II.1-2, Modena, Panini Editore.
- Battaglia-Pernicone 1963 = Salvatore Battaglia e Vincenzo Pernicone, *La grammatica italiana*, Torino, Loescher.
- Bausi-Martelli 1993 = Francesco Bausi e Mario Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere.
- Beccaria 1975 = Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi*, Torino, Einaudi.
- Bellomo 2016 = Lorenzo Bellomo, *Ritmo, metro e sintassi nella lirica di Lorenzo de' Medici*, Libreria Universitaria, Padova.
- Beltrami 1981 = Pietro Beltrami, *Metrica, poetica, metrica dantesca*, Pacini, Pisa.
- Beltrami 1986 = Pietro Beltrami, *Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante*, in «Metrica», IV, pp. 67-107.
- Beltrami 1990 = Pietro Beltrami, *Endecasillabo, décasyllabe, e altro*, in «Rivista di Letteratura italiana»; VII, pp. 465-513.
- Beltrami 1993 = Pietro Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino.
- Bembo 1960 = Pietro Bembo, *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, UTET.
- Bembo 1966 = Pietro Bembo, *Rime rifiutate*, in Id. *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, UTET, pp. 673-87.

- Benzi 2008 = Elisa Benzi, *Ricerche sintattiche sui sonetti di Cino da Pistoia*, Roma, Aracne.
- Berra 2003 = Claudia Berra, *Un canzoniere tibulliano: le elegie di Luigi Alamanni*, in Comboni-Di Ricco 2003, pp. 177-214.
- Bertinetto 1973 = Pier Marco Bertinetto, *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle finzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg&Sellier.
- Bertinetto 1978 = Pier Marco Bertinetto, *Strutture soprasegmentali e sistema metrico. Ipotesi, verifiche, risposte*, in «Metrica», I, pp. 1-54.
- Bertinetto 1981 = Pier Marco Bertinetto, *Strutture prosodiche dell'italiano. Accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Bianchi 2005 = Berardino Rota, *Egloghe pescatorie*, a cura di Stefano Bianchi, Roma, Carocci.
- Billy 1993 = Dominique Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistorique: genèse d'une forme, genèse d'un genre*, in «Medioevo Romanzo», XVIII, pp. 207-239 e 371-402.
- Billy 2004 = Dominique Billy, *La sextine réinventée suivi d'un essai de métrique génétique*, in «Stilistica e metrica italiana», IV, pp. 3-32.
- Blasucci 1969 = Luigi Blasucci, *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi Editore.
- Blasucci 2014 = Luigi Blasucci, *Sulla struttura metrica del «Furioso» e altri studi ariosteschi*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- Bolzoni 2008 = Lina Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di Federica Pich, Roma-Bari, Laterza.
- Bonarelli della Rovere 1640 = Guidobaldo Bonarelli della Rovere, *Opere*, con la *Vita* descritta da Francesco Ronconi.
- Boyde 1979 = Patrick Boyde, *Retorica e stile nella lirica di Dante*, a cura di Corrado Calenda, Napoli, Liguori Editore.
- Bozzola 1999 = Sergio Bozzola, *Purità e ornamento di parole. Tecnica e stile dei Dialoghi del Tasso*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Bozzola 2007 = Sergio Bozzola, *Inarcature grammaticali nella poesia del primo Novecento (1903-1928)*, in AA.VV., *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 1141-1161.

- Bozzola, *in press* = Sergio Bozzola, *Bernardo Tasso epistolografo leggiadro*, in Franco Tomasi (a cura di), *Atti del Convegno «Bernardo Tasso. Gentiluomo del suo tempo» (Padova, 30-31 ottobre 2016)*, Ginevra, Droz.
- Brik 1965 = Osip Brik, *Ritmo e sintassi*, in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, pp. 151-185.
- Brocardo 1538 = Francesco Amadi (a cura di), *Rime del Brocardo et d'altri authori*, stampate in Venetia, l'anno MDXXXVIII, il mese di Dicembre.
- Bucchi 2011 = Gabriele Bucchi, *Sciolti e ottave nella storia della traduzione poetica italiana*, in «Stilistica e Metrica Italiana», IX, pp. 343-364.
- Cabani 1990 = Maria Cristina Cabani, *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando Furioso»*, Pisa, Scuola Normale Superiore.
- Calitti 2004 = Floriana Calitti, *Fra lirica e narrativa. Storia dell'ottava rima nel Rinascimento*, Firenze, Le Càriti.
- Campori 1869 = Giuseppe Campori (a cura di), *Lettere inedite di Bernardo Tasso precedute dalle notizie attorno alla vita del medesimo*, Bologna, G. Romagnoli («Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al secolo XIX», vol. CIII).
- Carrai 1999 = Stefano Carrai, *Un esperimento metrico quattrocentesco (la terzina lirica) e una poesia dell'Alberti*, in Id., *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni, pp. 17-26.
- Carrai 2003 = Stefano Carrai, *Appunti sulla preistoria dell'elegia volgare*, in Comboni-Di Ricco 2003, pp. 1-16.
- Casu 2000 = A. Casu, *Sonetti "fratelli". Caro, Venier, Tasso*, in «Italique», III, 2000, pp. 45-87.
- Catanzaro-Santucci 1999 = Giuseppe Catanzaro, Francesco Santucci (a cura di), *Poesia umanistica latina in distici elegiaci. Atti Convegno Internazionale, Assisi, 15-17 maggio 1998*, Assisi, Accademia Properziana del Subasio.
- Cerròn Puga 2012 = Marìa Luisa Cerròn Puga, *Clasicismo e imitaciòn compuesta. Las odas de Bernardo Tasso en su contexto*, «Crítica del texto», XV, f. 1, pp. 127-185.
- Chemello 2002 = Bernardo Tasso, *Lettere – Secondo volume*, a cura di Adriana Chemello, ristampa anastatica dell'ed. Giglio, 1559, Bologna, Forni Editore.

- Cherchi 1995 = Paolo Cherchi, *L'epifrasia in Guittone*, in Maurizio Picone (a cura di), *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte, Atti del Convegno internazionale d'Arezzo (22-24 aprile)*, Firenze, Cesati, pp. 33-42.
- Chiodo 1994 = Domenico Chiodo, *Bernardo Tasso e la "Favola di Piramo e Tisbe"*, in «Ritmica», 12-13, pp. 97-110.
- Chiodo 1999 = Domenico Chiodo, *Dal primo al secondo libro degli Amori: del soggiorno campano di Bernardo Tasso*, in Id., *Suaviter Parthenope canit. Per ripensare «Geografia e storia» della letteratura italiana*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, pp. 43-67.
- Chiodo 2013 = Domenico Chiodo, *Notti d'amore*, in Id., *Più che le stelle in cielo. Poeti nell'Italia del Cinquecento*, Roma, Vecchiarelli Editore.
- Chiodo-Martignone 1995 = Bernardo Tasso, *Rime*, a cura di Domenico Chiodo e Vercingetorice Martignone, 2 voll., Torino, RES.
- Chiodo-Sodano 2012 = Domenico Chiodo e Rosanna Sodano, *Tra Cinzia e Flora. L'enigma del doppio amore nel canzoniere elegiaco dell'Alamanni*, in Eid., *Le muse sediziose. Un volto ignorato del petrarchismo*, Milano, Franco Angeli.
- Colussi 2011 = Davide Colussi, *Figure della diligenza. Costanti e varianti del tasso lirico nel canzoniere chigiano L VIII 302*, Padova, Antenore.
- Comboni 1996 = Andrea Comboni, *Forme eterodosse di sestina nel quattro e cinquecento*, in «AnticoModerno», II, pp. 67-79.
- Comboni-Di Ricco 2003 = Andrea Comboni, Alessandra Di Ricco, (a cura di), *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento.
- Comiati 2018 = Giacomo Comiati, *Horace chez Bernardo Tasso: réécrire les odes en vers italiens*, in Nathalie Dauvois et alii (a cura di), *Chacun son Horace*, Paris, Champion, pp. 69-89.
- Comiati, *in press* = Giacomo Comiati, *Architetture compositore e fonti classiche nelle odi di Bernardo Tasso*, in Franco Tomasi (a cura di), *Atti del Convegno «Bernardo Tasso. Gentiluomo del suo tempo» (Padova, 30-31 ottobre 2016)*, Ginevra, Droz.
- Consales 2005 = Ilde Consales, *La concessività nella lingua italiana (secoli XIV-XVIII)*, Roma, Aracne.
- Cremante 1967 = Renzo Cremante, *Nota sull'«enjambement»*, in «Lingua e Stile», II, pp. 377-391.

- Cremante 1996 = Renzo Cremante, *Appunti sulle Rime di Bernardo Tasso*, in Albonico-Comboni-Panizza-Vela 1996, pp. 393-407.
- Crescimbeni 1731 = Mario Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia scritta da Gio. Mario Crescimbeni, canonico di Santa Maria in Cosmedin, e Custode d'Arcadia, nella seconda impressione*, in Venezia, presso Lorenzo Basegio.
- Croce 1952 = Benedetto Croce, *Studi sulla letteratura cinquecentesca* in Id., *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, III, Bari, Laterza, pp. 62-71.
- Dal Bianco 2007 = Stefano Dal Bianco, *L'endecasillabo del Furioso*, Pisa, Pacini Editore.
- Daniele 1994 = Antonio Daniele, *La metrica del Tasso lirico*, in Id., *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Rovito, Marra Editore, pp. 247-315.
- Daniello 1970 = Bernardino Daniello, *Della poetica*, Venezia, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, in Bernard Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. I, pp. 229-318.
- DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, consultabile all'indirizzo <http://www.treccani.it/biografico>.
- De Maldé 1996 = Vania De Maldé, *Appunti per la storia dell'elegia volgare in Italia tra Umanesimo e Barocco*, in «Studi secenteschi», XXXVII, pp. 109-134.
- De Paoli 2015 = Chiara De Paoli, *L'ottava del Poliziano: un'analisi metrico-stilistica*, Tesi di Laurea discussa a Padova nel 2015, relatore: prof. Sergio Bozzola.
- De Robertis 1981 = Domenico De Robertis, *L'ecloga volgare come segno di contraddizione*, in «Metrica», II, pp. 61-80.
- De Roberto 2010 = *Consecutive, frasi*, in *Enciclopedia dell'italiano*, consultabile al sito <http://www.treccani.it>
- Devoto 1974 = Giacomo Devoto, *Lezioni di sintassi prestrutturale*, La Nuova Italia, Firenze.
- Di Dio 2010 = Alessia Di Dio, *La sintassi dei sonetti del Canzoniere di De Jennaro*, in «Stilistica e Metrica Italiana», X, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze, pp. 3-55.
- Di Dio 2013 = Alessia Di Dio, *Alcune osservazioni sintattiche sul canzoniere dell'Augurello*, in AA.VV., *Marco Praloran 1955-2011. Studi offerti dai colleghi delle università svizzere*, raccolti da Simone Albonico e a cura di Silvia Calligaro e Alessia Di Dio, Pisa, ETS.

- Di Girolamo 1976 = Costanzo di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino.
- Di Iasio, *in press* = Valeria Di Iasio, «*In questa maniera di volgari poemi in gran parte nuove*»: ottava e narrazione nell'*Amadigi*, in Franco Tomasi (a cura di), *Atti del Convegno «Bernardo Tasso. Gentiluomo del suo tempo» (Padova, 30-31 ottobre 2016)*, Ginevra, Droz.
- Dionisotti 1966 = Pietro Bembo, *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, UTET.
- Dolce 1560 = Lodovico Dolce, *I quattro libri delle Osservationi*, sesta edizione, 1560, libro IV (la prima edizione è del 1550, *Osservationi nella volgar lingua*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari).
- Donnini 2008 = Pietro Bembo, *Rime*, a cura di Andrea Donnini, 2 voll., Roma, Salerno Editrice.
- Duso 2002 = Giovanni Quirini, *Rime*, a cura di Elena Maria Duso, Roma-Padova, Antenore.
- ED = *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituti della Enciclopedia Italiana Treccani.
- Elwert 1985 = Theodor W. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni d'oggi*, Firenze, Le Monnier.
- Falchi 2011-2013 = Francesca Martina Falchi, *In lode di Violante Visconti. Liriche inedite di Bernardo Tasso*, in «Studi tassiani», LIX-LXI, pp. 281-291.
- Ferrari 2003 = Angela Ferrari, *Le ragioni del testo. Aspetti morfosintattici e interpuntivi dell'italiano contemporaneo*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Ferrari 2005 = Angela Ferrari, *Le relative appositive nella costruzione del testo*, in «Cuadernos de Filología Italiana», XII, pp. 9-32.
- Ferroni 2009a = Giovanni Ferroni, *Note sulla struttura del «Primo libro degli Amori di Bernardo Tasso» (1531)*, in «Studi Tassiani», LV, pp. 39-74.
- Ferroni 2009b = Giovanni Ferroni, «*Viver al par de le future genti*». *Poetica in versi di Bernardo Tasso*, in Gianni Venturi e Francesca Cappelletti (a cura di), *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, Firenze, Olschki.
- Ferroni 2011 = Giovanni Ferroni, *Come leggere «I tre libri degli Amori» di Bernardo Tasso*, in «Quaderni di Italianistica» della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, Pisa, ETS, pp. 99-144.

- Ferroni 2012 = Giovanni Ferroni, *Dulces lusus. Lirica pastorale e libri di poesia nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Fiamma 2012 = Cristina Ubaldini, *I salmi di Gabriele Fiamma ritrovati nella biblioteca vaticana (R. I. IV. 447)*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, con ristampa anastatica di Gabriele Fiamma, *Della parafrasi poetica del reverendo D. Gabriel Fiamma sopra salmi*.
- Floriani 1988a = Piero Floriani, *Il classicismo primo-cinquecentesco e il modello 'augusteo'*, in AA.VV., *L'età augustea vista dai contemporanei e nel giudizio dei posteri. Atti del Convegno (Mantova, Palazzo ducale, 21-22-23 maggio 1987)*, Mantova, Publi-Paolini, 237-64.
- Floriani 1988b = Piero Floriani, *Problematica "morale" e satira prima dell'Ariosto*, in Id., *Il modello ariostesco: la satira nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, pp. 29-61.
- Forni 1997 = Giorgio Forni, *Il canone del sonetto nel XVI secolo*, in «Schede Umanistiche», 2, pp. 113-122.
- Forni 2001 = Giorgio Forni, *Forme brevi della poesia. Tra Umanesimo e Rinascimento*, Pisa, Pacini Editore.
- Forni 2011 = Giorgio Forni, *Pluralità del petrarchismo*, Pisa, Pacini Editore.
- Frasca 1992 = Giovanni Frasca, *La furia della sintassi: la sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis.
- Frenguelli 2002 = Gianluca Frenguelli, *L'espressione della causalità in italiano antico*, Roma, Aracne.
- Frenguelli 2012 = Gianluca Frenguelli, *Le proposizioni consecutive*, in Maurizio Dardano (a cura di), *Sintassi dell'italiano antico*, Roma, Carocci.
- Galavotti 2017 = Jacopo Galavotti, *Il sonetto nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, in Soldani-Facini 2016, pp. 213-251.
- Galavotti, *in press* = Jacopo Galavotti, *Esperimenti sulla sestina nel secondo Cinquecento*.
- GGIC = Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, Anna Cardinaletti (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, 3 voll., Il Mulino, Bologna, 2012.
- GIA = Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi (a cura di), *Grammatica dell'italiano antico*, voll. 2, Il Mulino, Bologna, 2010.

- Giunta 2002 = Claudio Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino.
- Gnocchi 1999 = Alessandro Gnocchi, *Tommaso Giustiniani, l'Ariosto e la Compagnia degli Amici*, in «Studi di filologia italiana», LVII, pp. 277-293.
- Gorni 1981 = Guglielmo Gorni, *Coscienza metrica di Dante: terzina e altre misure*, in Id., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki.
- Gorni 1993 = Guglielmo Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino.
- Gorni 2001 = Guglielmo Gorni, Massimo Danzi e Silvia Longhi (a cura di), *Poeti del Cinquecento*, I, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 39-225.
- Gorni 2008 = Guglielmo Gorni, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento* (REMCI), Firenze, Franco Cesati Editore.
- Graffi 1994 = Giorgio Graffi, *Sintassi*, Bologna, Il Mulino.
- Grosser 2014 = Jacopo Grosser, *“Tanti e s' fatti suoni un suono esprime”. Metrica e stile della Gerusalemme Liberata*, Tesi di Dottorato, Università di Pisa-Université de Lausanne.
- Grosser 2017 = Jacopo Grosser, *Il sonetto di Giovanni Della Casa*, in Soldani-Facini 2016, pp. 191-212.
- Grosser 2016b = Jacopo Grosser, *Verso una mappa del petrarchismo ritmico: l'endecasillabo di Giovanni Della Casa*, in «Stilistica e Metrica», XVI, pp. 146-192.
- Guidiccioni 2006 = Giovanni Guidiccioni, *Rime*, a cura di Emilio Torchio, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- Guidolin 2010 = Gaia Guidolin, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Pacini Fazzi Editore.
- Juri 2016 = Amelia Juri, *L'ottava di Pietro Bembo. Sintassi, metrica, retorica*, Pisa, ETS.
- Juri 2017a = Amelia Juri, *Appunti attorno al classicismo rinascimentale: Sannazaro e i latini nelle Rime di Pietro Bembo*, in «Versants», 64:2, fascicolo italiano, pp. 19-27.
- Juri 2017c = Amelia Juri, *Sintassi e imitazione nei sonetti di Pietro Bembo*, in Soldani-Facini 2016, pp. 127-156.

- Juri 2017b = Amelia Juri, *Due modelli per il petrarchismo metrico rinascimentale: Sannazaro e Bembo*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici. Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016)*, a cura di Uberto Motta e Giacomo Vagni, Bologna, I libri di Emil, pp. 173-196.
- Juri, *in press* = Amelia Juri, *L'ottava lirica tra Bembo e Tasso*, in *Nuove prospettive sull'ottava rima. Atti del Convegno di Ginevra (21-22 settembre 2017)*.
- Leonardi 1993 = Lino Leonardi, *Sonetto e terza rima (da Guittone a Dante)*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, pp. 337-351.
- Gruppo di Padova 1979 = Gruppo di Padova, *Aspetti dell'espressione della causalità in italiano* Federico Albano Leoni e Maria Rosaria Pigliasco (a cura di), *La grammatica : aspetti teorici e didattici. Atti del IX Congresso internazionale di studi. Roma, 31 maggio-2 giugno 1975 / SLI, Società di linguistica italiana*, Roma, Bulzoni, pp. 325-375.
- Limentani 1984 = Alberto Limentani, *Il racconto epico: funzioni della lassa e dell'ottava*, in Michelangelo Picone e Maria Bendinelli Predelli (a cura di), *I cantari. Struttura e tradizione. Atti del Convegno internazionale di Montreal (19-20 marzo 1981)*, Firenze, Olschki, pp. 49-74.
- Magris 2006 = Michela Magris, *Per la traduzione delle Elegie di Jacopo Sannazaro*, in Davide Canfora e Angela Caracciolo Aricò (a cura di), *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Jacopo Sannazaro. Atti del Convegno di Studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004)*, con prefazione di Francesco Tateo, Bari, Cacucci Editore, pp. 473-478.
- Magro 2013 = Fabio Magro, *Sulla prosodia dei lirici marinisti. Endecasillabi con ictus adiacenti*, in «Stilistica e metrica italiana», XIII, pp. 1-23.
- Mammana 2007 = Simona Mammana, *Lèpanto: rime per la vittoria sul turco. Regesto (1571-1573) e studio critico*, Roma, Bulzoni.
- Mancini 1994 = Massimiliano Mancini, *L'imitazione metrica di Orazio nella poesia italiana*, in AA.VV., *Orazio e la letteratura italiana*, Roma, Ist. Poligrafico dello Stato, pp. 489-532.
- Marchand 1997 = Jean-Jaques Marchand, *Le disperate di Antonio Tebaldeo dall'elegia al racconto dell'io*, in Tatiana Crivelli (a cura di), *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, pp. 160-171.

- Martelli 1984 = Mario Martelli, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. III, *Le forme del testo*, tomo I, *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, pp. 519-620.
- Mastrototaro 2001-2002 = Mariacristina Mastrototaro, *La riscrittura del mito: la Favola di Piramo e Tisbe di Bernardo Tasso*, in «Studi tassiani», 49-50, pp. 195-206.
- Mazzoleni 1791 = Angelo Mazzoleni (a cura di), *Rime de' migliori poeti antichi e moderni scelte ad uso delle scuole dal signor ab. Angelo Mazzoleni con annotazioni ed indici utilissimi*, Bassano, a spese Remondini di Venezia.
- Mengaldo 1962 = Pier Vincenzo Mengaldo, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, in «La rassegna della letteratura italiana», LXV, 436-482.
- Mengaldo 1963 = Pier Vincenzo Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki.
- Mengaldo 1966 = Pier Vincenzo Mengaldo, *L'elegia «umile» (De vulgari eloquentia, II, iv, 5-6)*, in GSLI, CXLIII, pp. 177-198.
- Mengaldo 1976 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Stili, Dottrina degli*, in ED, vol. 5.
- Menichetti 1993 = Aldo Menichetti, *Metrica italiana*, Padova, Antenore.
- Meninni 2002 = Federigo Meninni, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, a cura di Clizia Carminati, 2 voll., Lecce, Argo.
- Minturno 1563 = Antonio Minturno, *L'arte poetica del sig. Antonio Minturno*, per Gio. Andrea Valvassori.
- Molza 1999 = Francesco Maria Molza, *Elegiae et alia*, a cura di Massimo Scorsone e Rossana Sodano, Torino, RES.
- Monti Sabia 1977 = Giovanni Gioviano Pontano, *Poesie latine*, a cura di Liliana Monti Sabia, 2 voll., Torino, Einaudi.
- Monti Sabia 1999 = Liliana Monti Sabia, *Un canzoniere per una moglie: realtà e poesia nel De amore coniugali di Giovanni Pontano*, in Catanzaro-Santucci 1999, pp. 23-65.
- Morace 2008a = Rosanna Morace, *L'autografo olivieriano dell'Amadigi 'epico' di Bernardo Tasso*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XI, 1-2 (2008), pp. 155-181.

- Morace 2008b = Rosanna Morace, «*Son diverso ancor dall'Ariosto*»: *Bernardo Tasso tra Ariosto e Torquato*, in «Italianistica», XXXVII, 3, pp. 119-131.
- Morace 2014 = Rosanna Morace, *Del «rinovellare» la lingua volgare: i «Salmi» di Bernardo Tasso*, in Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri e Franco Tomasi (a cura di), *Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013)*, Roma, Adi editore (on line).
- Mortara Garavelli 2012 = Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.
- Panofsky 1975 = Erwin Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, (introduzione di Giovanni Previtali, traduzione di Renato Pedio, Torino, Einaudi).
- Pantani 2010 = Italo Pantani, *Ragioni metriche del Classicismo*, in Amedeo Quondam (a cura di), *Classicismo e culture di Antico regime*, Roma, Bulzoni, pp. 239-286.
- Paterno 1561 = Lodovico Paterno, *Le Nuove Fiamme di m. Lodovico Paterno, partite in cinque libri, a Don Carlo d'Austria Principe di Spagna, con privilegio*, in Venetia, per Gio. Andrea Valvassori, detto Guadagnino.
- Pérez-Abadìn Barro 1993 = Soledad Pérez-Abadìn Barro, *Bernardo Tasso en la poesía de Herrera*, in «*Bulletin Hispanique*», XCV, n. 2, pp. 513-523.
- Pettinari 2013 = Daniele Pettinari, *Per una rilettura dei 'Versi et regole de la nuova poesia toscana' (Blado, 1539): questioni ecdotiche, metriche e storico-letterarie*, Tesi di Dottorato, Università di Roma Sapienza.
- Pietrobon 2014 = Ester Pietrobon, *Per una rilettura delle Rime di Messer Luca Contile*, in «*Italique*», XVII, 2014, 207-227.
- Pintor 1900 = Fortunato Pintor, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, in «*Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Filosofia e Filologia*», vol. XIV (1900), pp. I-V, 1-201.
- Pirotti 1979 = Umberto Pirotti, *L'endecasillabo dattilico e altri studi di letteratura italiana*, Bologna, Patron.
- Pontano 1902 = Ioannis Iovani Pontani, *Carmina*, a cura di Benedetto Soldati, Firenze, Barbera.
- Pozzi 1974 = Giovanni Pozzi, *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie Friburgo Svizzera.

- Praloran 1988 = Marco Praloran, *Forme dell'endecasillabo e dell'ottava nell'“Orlando Innamorato”*, in Marco Praloran e Marco Tizi, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, Pisa, Nistri-Lischi Editori.
- Praloran 2001 = Marco Praloran, *Metrica e tecnica del verso*, in *Le 'Prose della volgar lingua' di Pietro Bembo, Atti del Seminario di studi (Gargnano del Garda, 4-7 Ottobre)*, Bologna, Cisalpino, pp. 409-421.
- Praloran 2003a = Marco Praloran, *Figure ritmiche nell'endecasillabo*, in Id. (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Padova, Antenore, pp. 125-189.
- Praloran 2003b = Marco Praloran, *Alcune osservazioni su ritmo nella «Commedia»*, in Paolo Trovato (a cura di), *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia: una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, Firenze, Cesati, pp. 457-466.
- Praloran 2004 = Marco Praloran, *Una nota sul petrarchismo metrico*, in Antonio Daniele (a cura di), *Metrica e poesia*, Padova, Esedra, pp. 79-88.
- Praloran 2008 = Marco Praloran, *Aspetti del petrarchismo contiano: metrica e sintassi*, in Italo Pantani (a cura di), *Giusto de' Conti di Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400*, Roma, Bulzoni, pp. 117-155.
- Praloran 2009 = Marco Praloran, *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni Editore.
- Praloran 2011 = Marco Praloran, *Metro e sintassi nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo-SISMEL.
- Praloran 2013 = Marco Praloran, *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, Roma-Padova, Antenore.
- Praloran-Soldani 2003 = Marco Praloran e Arnaldo Soldani, *Teoria e modelli di scansione*, Marco Praloran (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Padova, Antenore, pp. 3-123.
- Praloran-Soldani 2010 = Marco Praloran e Arnaldo Soldani, *La metrica di Dante tra le Rime e la Commedia*, in Claudia Berra e Paolo Borsa (a cura di), *Le Rime di Dante, Atti del XIII Convegno di Letteratura italiana*, a cura di Claudia Berra, Paolo Borsa, Milano, Cisalpino, pp. 411-447.
- Prandi 2010 = Michele Prandi, *Finali, frasi*, in *Enciclopedia dell'italiano*, consultabile al sito www.treccani.it

- Pulsoni 1995 = Carlo Pulsoni, *Sulla morfologia dei congedi della sestina*, in «Aevum», LXIX, pp. 505-520.
- Pulsoni 1996 = Carlo Pulsoni, *Petrarca e la codificazione del genere sestina*, in «Anticomoderno», II, pp. 55-65.
- Quilis 1964 = Antonio Quilis, *Estructura del encabalgamiento en la métrica española: contribución a su estudio experimental*, in «Rivista de Filología Española», LXXVII, pp. 1-194.
- Quirini 2002 = Giovanni Quirini, *Rime*, a cura di Elena Maria Duso, Roma-Padova, Antenore.
- Raimondi 1994 = Ezio Raimondi, *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi.
- Ramazzotti 2017 = Mauro Ramazzotti, *I due libri degli Amori di Bernardo Tasso. Edizione e commento*, Tesi di Dottorato, Università di Pavia.
- Rasi 2002 = Bernardo Tasso, *Lettere – Primo volume*, a cura di Donatella Rasi, ristampa anastatica dell'ed. Giglio, 1559, Bologna, Forni Editore.
- Renzi 1988 = Lorenzo Renzi, *La sintassi continua. I sonetti d'un solo periodo nel Petrarca: C, CCXIII, CCXXIV, CCCLI*, in «LP», VIII, pp. 187-220.
- Roggia 2001 = Carlo Enrico Roggia, *La materia e il lavoro. Studio linguistico sul Poliziano «minore»*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Roggia 2003 = Carlo Enrico Roggia, *Sintassi dell'ordo verborum artificialis. Preliminari ad uno studio sulla poesia del Settecento*, in «Studi Linguistici Italiani», XXIX, pp. 161-182.
- Romei 2005 = Danilo Romei, *Pietro Aretino tra Bembo e Brocardo (e Bernardo Tasso)*, in Angelo Romano e Paolo Procaccioli (a cura di), *Studi sul Rinascimento italiano. In memoria di Giovanni Aquilecchia*, Roma, Vecchiarelli Editore, pp. 146-161.
- Roncaglia 1981 = Aurelio Roncaglia, *L'invenzione della sestina*, in «Metrica», II, pp. 3-41.
- Rossi 1988 = Antonio Rossi, *Lirica volgare del primo cinquecento. Alcune annotazioni*, in Ottavio Besomi, Giulia Giannella, Alessandro Martini, Guido Pedrojetta (a cura di), *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, Antenore, Padova, pp. 123-157.
- Ruscelli 1559 = Girolamo Ruscelli, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Venezia, Giovanni Battista e Melchiorre Sessa fratelli.

- Ruscelli 1566 = Girolamo Ruscelli, *Le imprese illustri*, in Venetia, appresso Francesco Rampazetto.
- Saletti 1996 = Caterina Saletti, *Un sodalizio poetico: Bernardo Tasso e Antonio Brocardo*, in Albonico-Comboni-Panizza-Vela 1996, , pp. 409-424.
- Salza 2007 = Abdelkader Salza, *Luca Contile. Uomo di lettere e di negozi del secolo XVI* (con introduzione di Amedeo Quondam) Roma, Bulzoni.
- Sannazaro 1731 = Jacopo Sannazaro, *Poemata*, Patavii, excudebat Josephus Cominus.
- Sannazaro 1961 = Jacopo Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza.
- Santagata 1979 = Marco Santagata, *Dal sonetto al canzoniere*, Milano, Ledizioni.
- Santagata 1996 = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, 2 voll., Milano, Mondadori.
- Seghezzi 1733 = Bernardo Tasso, *Delle Lettere di M. Bernardo Tasso, accresciute, corrette, e illustrate, volume primo. Con la Vita dell'Autore scritta dal sig. Anton Federico Seghezzi, e con la giunta de' Testimoni più notabili, e degl'Indici copiosissimi*, in Padova, presso Giuseppe Comino, con Licenza de' Superiori e Privilegio dell'Eccellentissimo Senato Veneto per anni X.
- Seghezzi 1733 = Bernardo Tasso, *Delle lettere di M. Bernardo Tasso accresciute, corrette, e illustrate. Volume primo. Con la Vita dell'Autore scritta dal sig. Anton-Federico Seghezzi*, in Padova, MDCCXXXIII, presso Giuseppe Comino.
- Segre 1952 = Cesare Segre, *La sintassi dei primi prosatori italiani (Guittone, Brunetto, Dante)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei.
- Serassi 1785 = Pierantonio Serassi, *La vita di Torquato Tasso*, Roma, Pagliarini.
- Sguazzabia 2000 = Gandolfo Porrino, *Stanze per Giulia Gonzaga*, a cura di Laura Sguazzabia, Parma, Centro Studi Archivio Barocco.
- Soldani 1999a = Arnaldo Soldani, *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella Gerusalemme Liberata*, Lucca, Pacini Fazi Editore.
- Soldani 1999b = Arnaldo Soldani, *Verso un classicismo "moderno": metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, in «La parola del testo», III, pp. 279-344.
- Soldani 2009 = Arnaldo Soldani, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo.

- Soldani-Facini 2016 = Arnaldo Soldani e Laura Facini (a cura di), *Otto studi sul sonetto. Dai Siciliani al Manierismo*, Padova, Libreriauniversitaria.it.
- Soldani, *in press* = Arnaldo Soldani, *La forma sintattica dei sonetti di Sannazaro*, in *Atti del Convegno "Tradizioni petrarchesche. Dal Veneto all'Europa"* (Verona, 3 e 4 dicembre 2015).
- Solerti 1909 = Francesco Petrarca, *Rime disperse di F. Petrarca o a lui attribuite*, a cura di Angelo Solerti, Sansoni Editore, Firenze.
- Spaggiari 1994 = Barbara Spaggiari, *L'enjambement di Bernardo Tasso*, in «Studi di filologia italiana», LII, pp. 111-139.
- Speroni 1989 = Sperone Speroni, *Opere*, IV (ristampa anastatica), Manziana, Vecchiarelli Editore.
- Tasso 1578 = Bernardo Tasso, *Le lettere di Bernardo Tasso di nuouo ristampate, riuedute et corrette con molta diligenza*, in Venetia, appresso Giouanni de' Picchi et fratelli.
- Tasso 1959 = Torquato Tasso, *Discorsi sul poema eroico*, in Id., *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, con una premessa di Francesco Flora, Napoli, Ricciardi, pp. 487-729.
- Tasso 1995 = Bernardo Tasso, *Rime*, in Chiodo-Martignone 1995.
- Tateo 1960 = Francesco Tateo, *La teoria degli stili e le poetiche umanistiche*, in «Convivium», pp. 141-164.
- Tateo 1970 = Francesco Tateo, *Anafora*, in ED, vol. 1.
- Tateo 1999 = Francesco Tateo, *Sulla tarda elegia umanistica*, in Catanzaro-Santucci 1999, pp. 353-369.
- Tebaldeo1992 = Antonio Tebaldeo, *Rime*, a cura di Tania Basile, voll II.1-2, Ferrara, Panini.
- Tieghi 2005 = Laura Tieghi, *Ritmo e metro nelle Rime di Galeazzo di Tarsia*, in «Stilistica e metrica italiana», V, pp. 67-94.
- Tisisoni Benvenuti 1976 = Antonia Tisisoni Benvenuti, *La tradizione della terza rima e l'Ariosto*, in Cesare Segre (a cura di), *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974*, Milano, Feltrinelli, pp. 303-313.
- Tolomei 1543 = De le lettere [...] libri sette, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, Libro I.

- Tomasi 2012 = Franco Tomasi, *Le ragioni del 'moderno' nella lirica del XVI secolo tra teoria e prassi*, in Id., *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Roma-Padova, Antenore.
- Tomasi 2013 = Franco Tomasi, «*Mie rime nuove non viste ancor già mai ne toshi lidi*». *Odi ed elegie volgari di Benedetto Varchi*, in Salvatore Lo Re, Franco Tomasi (a cura di), *Varchi e altro rinascimento. Studi offerti a Vanni Bramanti*, Roma, Vecchiarelli, pp. 173-214.
- Tommaseo-Bellini 1929 = Niccolò Tommaseo e Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese.
- Tonelli 1999 = Natascia Tonelli, *Varietà sintattiche e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum Vulgarium Fragmenta*, Firenze, Olschki.
- Torchio 2005 = Emilio Torchio, *Considerazioni sul "Libro primo" delle "Rime diverse" (Giolito, 1545) a partire dall'edizione RES, 2001*, in «Studi e problemi di critica testuale», LXX, 2005, pp. 75-116.
- Trissino 1981 = Gian Giorgio Trissino, *Rime*, a cura di Amedeo Quondam, Treviso, Neri Pozza.
- Tufano 2010 = Carmela Vera Tufano, *Le Eclogae di Giovanni Pontano*, Tesi di dottorato, Università di Napoli «Federico II» (ora in Tufano 2015)
- Tufano 2015 = Carmela Vera Tufano, *Lingue, tecniche e retorica nelle Eclogae di Giovanni Pontano. Testo italiano e latino*, Editore Iniziative).
- Vecchi Galli 2003 = Paola Vecchi Galli, *Percorsi dell'elegia quattrocentesca in volgare*, in Comboni-Di Ricco 2003, pp. 37-79.
- Vitaliani 1902 = Domenico Vitaliani, *Antonio Brocardo: una vittima del bembismo*, Lonigo, Papolo&Franconato.
- Vitetti 1918 = Giusto de' Conti, *Il Canzoniere. Prima edizione completa*, a cura di Leonardo Vitetti, Lanciano, Carabba Editore.
- Waelrant 1991 = Hubert Waelrant, *Il primo libro de madrigali e canzoni francezi*, edited by Gerald R. Hoekstra, USA, A-R Editions.
- Williamson 1951 = Edward Williamson, *Bernardo Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Zampese 2012 = Cristina Zampese, *Tevere e Arno. Studi sulla lirica del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli.

- Zanette 2004 = Vera Zanette, *L'ottava dell'«Amadigi» di Bernardo Tasso. Schemi sintattici e tecniche di ripresa*, in «Studi Tassiani», LII, pp. 23-49.
- Zoccarato 2017a = Giovanna Zoccarato, *Il sonetto di Bernardo Tasso. Appunti per uno studio sintattico*, in Soldani-Facini 2016, pp. 157-190.
- Zoccarato 2017b = Giovanna Zoccarato, *Il sonetto monoperiodale di Bernardo Tasso*, Uberto Motta e Giacomo Vagni (a cura di), *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici. Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016)*, Bologna, I libri di Emil, pp. 275-299.
- Zuliani 2009 = Luca Zuliani, *Poesia e versi per musica*, Bologna, Il Mulino.

CURRICULUM VITAE

Giovanna Zoccarato

Nata a Camposampiero (Padova) il 23/11/1989

Nazionalità: Italiana

Indirizzo: Via Ungheria 26, 35010, San Giorgio delle Pertiche (Padova, Italia)

E-Mail: giovanna.zoccarato@gmail.com

giovanna.zoccarato@univr.it

giovanna.zoccarato@unifr.ch

Telefono: (+39) 340 7462351

Formazione scolastica e accademica

2008

Maturità scientifica con sperimentazione PNI conseguita presso il Liceo Scientifico *I. Newton*, Camposampiero (Padova). Valutazione: 100 / 100.

Dall'A.A. 2008-2009 all'A.A. 2010-2011

Iscrizione al corso di Laurea Triennale in Lettere Moderne dell'Università degli Studi di Padova.

Conseguimento della Laurea in data 13 luglio 2011, con discussione dell'elaborato finale dal titolo «Le strutture parentetiche nella poesia di Pascoli e D'Annunzio» (relatore: prof. Sergio Bozzola).

Valutazione: 110 / 110, *cum laude*.

Dall'A.A. 2011-2012 all'A.A. 2012-2013

Iscrizione al corso di Laurea Magistrale in Filologia Moderna dell'Università degli Studi di Padova.

Conseguimento della Laurea Magistrale in data 16 settembre 2013, con discussione dell'elaborato finale dal titolo «Testualità e sintassi nella lirica italiana tra Otto e Novecento» (relatore: prof. Sergio Bozzola).

Valutazione: 110 / 110, *cum laude*.

Da gennaio 2014 a dicembre 2017

Vincitrice del concorso di ammissione (con borsa) al XXIX ciclo del corso di dottorato in Studi Filologici, Letterari e Linguistici presso l'Università degli Studi di Verona, con un progetto di ricerca sulla metrica e la sintassi delle *Rime* di Bernardo Tasso, svolto in cotutela con l'Università di Friburgo - CH.

Tutori: prof. A. Soldani (Università di Verona); prof. U. Motta (Università di Friburgo - CH).

Luglio 2015

Conseguimento del Diploma di Abilitazione all'Insegnamento (TFA) nella classe di concorso A011 (Italiano e Latino) presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, con una tesi di ricerca sull'utilizzo del testo letterario come documento per l'insegnamento della storia (Relatrice: prof.ssa A. Rapetti). Valutazione: 100 / 100.

Da settembre 2015

Nomina a Cultore della materia in Linguistica italiana presso il Dipartimento di Culture e Civiltà dell'Università di Verona.

Dal 1 settembre 2017

Immissione in ruolo attraverso concorso (DDG 106 del 23 febbraio 2016) presso l'IIS L. LUZZATTI di Mestre (VE).

Pubblicazioni

Articoli in riviste scientifiche, parti di volume o atti di convegno

Le strutture parentetiche nella lirica italiana tra Otto e Novecento, in «Stilistica e Metrica Italiana», XV, 2015, pp. 129-184.

Il sonetto di Bernardo Tasso. Appunti per uno studio sintattico, in *Otto studi sul sonetto. Dai Siciliani al Manierismo*, a cura di Arnaldo Soldani e Laura Facini, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2017, pp. 157-190.

Il sonetto monoperiodale di Bernardo Tasso, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici. Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016)*, a c. di U. Motta e G. Vagni, Bologna, I libri di Emil, 2017, pp. 275-299.

Lo sperimentalismo metrico di Bernardo Tasso. Appunti per un nuovo metro, in *Atti del Convegno «Bernardo Tasso. Gentiluomo del suo tempo» (Padova, 30-31 ottobre 2016)*, in press.

L'ottava lirica di Bernardo Tasso, in *Atti del Convegno di Ginevra (22-23 settembre 2017)*, a cura di A. Soldani e L. Facini, in press.

Segnalazioni in rivista

Dal 2014 collabora con la rivista «Stilistica e Metrica Italiana», alla sezione delle segnalazioni bibliografiche.

Nel numero XV, 2015 ha segnalato i contributi di:

M. L. Cerron Puga, *Clasicismo e imitaciòn compuesta. Las odas de Bernardo Tasso en su contexto*, «Critica del testo», XV, f. 1, 2012 [pp. 338-339].

A. Zollino, *D'Annunzio fra Nietzsche e Leopardi. Evocazioni testuali e pause del tempo in "Meriggio" e "L'infinito"*, «Nuova rivista di letteratura italiana», XVI, 2013, ff. 1-2 [pp. 345-346].

Nel numero XVI, 2016 ha segnalato i contributi di:

M. Marazzi, *Il sonno nella Gerusalemme Liberata*, «Critica letteraria», XLII (2014), f. 1, n. 162, pp. 36-53 [p. 435].

S. Saino, «Più dolci affetti». *La lingua dei melodrammi di Ottavio Rinuccini*, «La lingua italiana», X (2014), pp. 121-35 [pp. 435-436].

L. Piantoni, *Per «Lo Stato rustico» di GiovanVincenzo Imperiale. Note stilistiche a un poema anti-narrativo*, «Lettere Italiane», LXVI (2014), f. 2, pp. 249-79 [pp. 436-437].

Nel numero XVII, 2017 ha segnalato i contributi di:

G. Zarra, *Osservazioni linguistiche su Ludovico Dolce traduttore di Giovenale*, «Studi linguistici italiani», XL, 2 (2014), pp. 199-227.

Recensioni a volumi

Rec. a Torquato Tasso, *Rime Eteree*, ed. a cura di Rossano Pestarino, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda, Editore in Parma, 2013, pp. CXXXIX, 380 («Biblioteca di Scrittori Italiani»). La rassegna della letteratura italiana, 2017, 1, pp. 155-156.

Partecipazione a Convegni, Seminari e Conferenze

Metrica e sintassi delle Rime di Bernardo Tasso, PhD Day, Verona, 28 ottobre 2015 (presentazione poster).

Per uno studio formale delle Rime di Bernardo Tasso: metodi e finalità, Incontri Annuali di Sede, Università di Friburgo (CH), 21 aprile 2016.

Il sonetto di Bernardo Tasso. Appunti per uno studio sintattico, Seminario *Nuove prospettive sul sonetto*, Università degli Studi di Verona, 26-27 maggio 2016.

Il sonetto monoperiodale di Bernardo Tasso, Convegno Internazionale *Lirica in Italia 1494-1512*, Università di Friburgo (CH), 8-9 giugno 2016.

Lo sperimentalismo metrico di Bernardo Tasso. Appunti per un nuovo metro, Convegno Internazionale di studi *Bernardo Tasso. Gentiluomo del suo tempo*, Padova, 30-31 ottobre 2016.

L'ottava lirica di Bernardo Tasso, Seminario *Nuove prospettive sull'ottava*, Ginevra, 21-22 settembre 2017.

Metrica e sintassi delle Rime di Bernardo Tasso, PhD Day, Verona, 27 ottobre 2017 (presentazione poster).

Il Rinascimento letterario. Il quadro della ricerca tra i giovani studiosi, Giornate di studio organizzate dall'ADI, Accademia Pontaniana, 10-11 maggio 2018.

Attività di insegnamento

Lezione dal titolo *Il petrarchismo cinquecentesco*, presso i licei “Messedaglia” e “Copernico” di Verona, nell’ambito della Giornata della Letteratura organizzata dall'ADI Scuola (A.A. 2017/2018).

Altre esperienze accademiche

Segreteria del Convegno Internazionale *Questo e altro. Giovanni Raboni, dieci anni dopo*, Verona, Museo Civico di Storia Naturale, 11-12 dicembre 2014.

Membro del comitato scientifico e organizzativo del *Convegno Internazionale di Studi sulla Citazione*, Verona, Biblioteca Civica, 29-30 ottobre 2015.

Organizzazione del seminario *Atelier cinquecentesco. Fenomenologia del sonetto rinascimentale*, Friburgo (CH), 16 marzo 2017.

Dal 2017, membro del Gruppo Padovano di Stilistica.

Dal 2017, membro di FORLab (Laboratorio sulle Forme e Origini del Romanzo).

Conoscenze linguistiche

Italiano	Madrelingua
Inglese	Buono
Francese	Buono
Latino	Buono

Competenze informatiche

Microsoft Office per la videoscrittura (Word, Publisher) e l'elaborazione dati (Excell, Access).

Autorizzo il trattamento dei dati personali in base art. 13 del D. Lgs. 196/2003.

Verona,

22 maggio 2018

Giovanna Zoccarato

